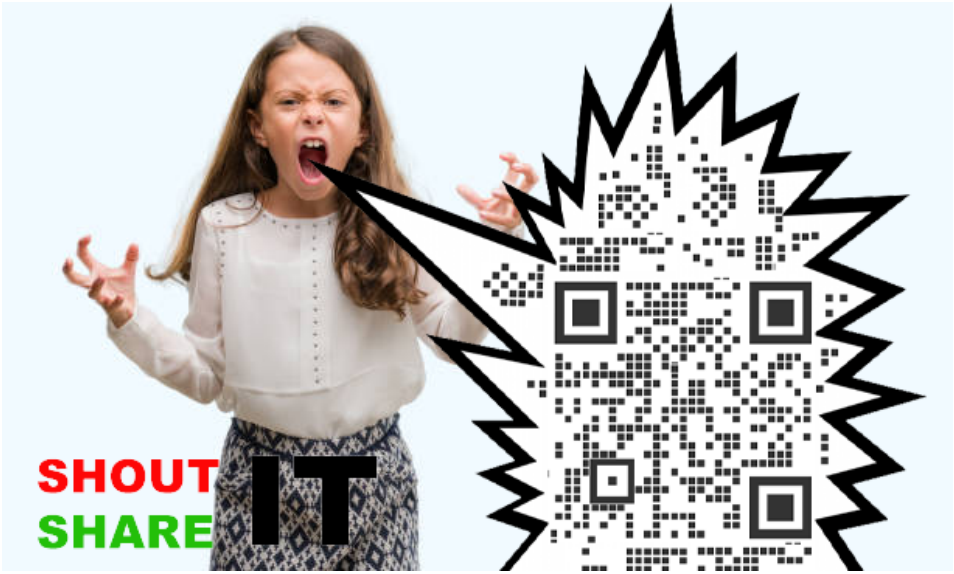
В. Кичин

# Людмила Гурченко


SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Имя Людмилы Гурченко известно самым широким кругам зрителей. Сегодня Гурченко — признанная «звезда» отечественного кинематографа, а благодаря природной музыкальности, усовершенствованной долгим трудом, она еще и мастер нашей эстрады. Однако серьезный и прочный успех не пришел к актрисе легко, молниеносно. О том, как сложно, подчас драматически, складывалась биография Гурченко, как характер, воля и талант помогли ей достичь высот популярности, как непросто создавался творческий облик актрисы, и рассказывает книга.

Для широких кругов читателей.

- Валерий Кичин
  - Предисловие
  - После книги. И перед книгой
  - Звездная история
  - Вверх по лестнице, ведущей вниз…
  - «Сырой материал»
  - Пауза. Театр. Песни
  - «Где стены, там и дом…»
  - Джинн из бутылки
  - Начать сначала
  - «Это — мое!»
  - Неизвестность
  - Музыка
  - Время и память
  - Женщины, которые ждут
  - Группа крови
  - «Счастливы ли Вы?»
  - Фильмография
  -
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9

- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53

- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81

**Валерий Кичин**
**Людмила Гурченко**

# Предисловие
# *«Традиционный сбор»*

Это счастье для киноактеров, что фильмы можно сохранять. Театральный актер такого счастья не знает. О великих созданиях Ермоловой или Дузе мы можем только догадываться. Читаем вполне субъективные описания, оставленные современниками, пытаемся вообразить…

Пленки с киноролями сохраняются. Они будут лежать в тщательно вентилируемых помещениях десятки лет, их можно востребовать на экран. Востребованные, они нередко разочаровывают. Ведь искусство, в них запечатленное, рождено иным временем. И должно быть в этом искусстве нечто такое, что выше и значительнее сиюминутных примет времени — только тогда мы, спустя годы, не заметим, не захотим заметить старомодную актерскую манеру и несовершенную технику съемки. Только тогда эти фильмы и роли останутся для нас живыми.

Перед тем как писать книжку о киноактрисе, нужно заново посмотреть ее фильмы. В темноте кинозала начинается «традиционный сбор». На экране оживают давние образы. Они вынырнули из разных времен. Иногда — из небытия. А иногда — из живой памяти, кажется, еще вчерашней; и вот, оказывается, как много утекло воды, как многое изменилось…

Снятые в разные годы и даже десятилетия, фильмы собрались теперь в тесном пространстве нескольких дней кинопросмотра. И уже более не существуют в отдельности. Вступают в разговор, дополняют друг друга, друг с другом спорят.

Сошлись фильмы. В каждом своя тема, своя художественная задача, свой жанр. Но я смотрю их под чуть иным углом зрения, чем смотрел когда-то. Для меня теперь их тема, их жанр — Людмила Гурченко. Актриса, их объединившая.

Зритель в кинозале редко видит фильм в таком ракурсе. И это понятно: он захвачен тем, *что* ему говорят с экрана. *Как* говорят и *кто* говорит — воспринимается только в самой тесной связи с этим *«что».* Зрителя тут волнуют категории совсем иной крупности: движение идей, событий общественно важных, мысль, сформировавшаяся в фильм. Творческая судьба актера, естественно, отступает на второй план. Хотя у внимательного, любящего искусство зрителя всегда останется в сердце уголок и для того, чтобы наслаждаться самим процессом природного актерского творчества — тем, *как это сделано.* А отсюда уже

недалеко и до серьезного интереса к тому, как накапливал актер это свое мастерство, как шел от простого к сложному, как опыт и мудрость жизни отзывались в ролях.

Так что, думаю, перипетии актерских судеб интересуют не одних только киноведов. Иначе чем объяснить, что на книги об актерах есть спрос? Волнуют подробности не личной биографии, а именно творческой судьбы. Нами движет надежда понять таинства, из которых рождается искусство.

Вот они сменяют друг друга на экране — героини Гурченко. Ее Ника из «Двадцати дней без войны», фильма по повести К. Симонова («Обними меня, у тебя такие сильные руки… Что-то я такое очень важное хотела вам сказать… не помню. Ну ладно, давайте прощаться. И все. Все. Иди…»). И без перерыва, без перехода — мадам Ниниш из телеоперетты «Табачный капитан» («У вас — одно, у нас — совсем другое, а разницы, пожалуй… пожалуй, никакой…»). Героини драмы и водевиля, мюзикла и лирической комедии, эстрадного шоу и драматургической классики. Фигуры трагические, пародийные, гротесковые, комедийные. Когда они сходятся вместе, первое и самое главное впечатление: как все это может совместиться в границах одной творческой индивидуальности! Разное, подчас полярное, подчас прямо-таки исключающее друг друга!

Но образы эти существуют. И они — создания одной актрисы.

Есть в наших взаимоотношениях с творческими личностями в искусстве такой мощный и достаточно коварный фактор — стереотип ожидания. Иной раз мы даже не отдаем себе отчета, но ждем привычного. От комика ждем комического. Когда Евгений Леонов впервые сыграл драматическую роль, многих это озадачило и даже огорчило. А Смоктуновского, напротив, никак не хотели вообразить в амплуа комедийного актера, пока Эльдар Рязанов не попытался стереотип разрушить, сняв его в роли Деточкина («Берегись автомобиля»). Кстати, так и не разрушил — много ли комедий потом сыграл Смоктуновский?

От Гурченко сегодня, по моим наблюдениям, ждут… неожиданностей. Она приучила нас к этим немыслимым перепадам давлений и головокружительным виражам. Тоже своего рода стереотип, только, так сказать, навыворот. Нравится это постоянное стремление к эксперименту, к расширению собственных творческих возможностей, это демонстративное пренебрежение к такой устойчивой категории, как амплуа. Здесь есть азарт, актерское «все могу!». Это не может не увлекать. Но нельзя же до бесконечности поднимать планку все выше и выше. И мы, зрители, похоже, уже с любопытством следим: возьмет или не возьмет, сорвется или нет? Очень беспокойную жизнь в

искусстве выбрала себе Людмила Гурченко. Любое повторение пройденного болезненно отмечается ее ревнивыми поклонниками. Приученные актрисой, мы жаждем новой высоты.

Кто устанет первым?

Жизнь в искусстве, даже самая счастливая, никогда не бывает легкой. Это потом время отсеет шелуху второстепенного и останется главное — вклад мастера в культуру. Пока жизнь свершается, в ней много всего. Разного. Счастливого и горестного. То, что до поры кажется недостатком, оборачивается достоинством. Вот художник оказался зорче нас (а это — его обязанность), и нам понадобилось время, чтобы увидеть и понять уже давно увиденное и понятое им. Вот яркое дарование, что радовало поначалу, начинает как бы слегка утомлять аудиторию своей яркостью, и кажется, что «его много». И опять-таки должно пройти время, чтобы мы поразились и восхитились: как много успел художник, каким универсальным был его талант!

Настоящий художник всегда первопроходец. Ему трудно не только потому, что дорога не проторена. Трудно потому, что на этой дороге он первый. И нужно еще убедить всех вокруг, что дорога верна, хороша, интересна, что ведет она к открытиям. Многие сопротивляются. Многие иначе представляют себе этот путь. А другим «многим» вообще мил тот путь, «что протоптанней и легче». Каждого можно понять. Художник упрям, и ему трудно. Только лишите его этих трудностей, этого сопротивления окружающей среды — и его полет прекратится, как оборвется полет птицы без сопротивления воздуха. Воздух не сопротивлялся. Он поддерживает птицу в полете.

Вот и в творчестве. Его смысл — убеждать. А это трудно. Легко убеждать только в том, что очевидно. Художник же нам заново открывает мир и его скрытые истины. Глубокие истины. И неочевидные.

Значит, преодоление необходимо входит в самую суть творчества? Значит, судьба художника, даже самая счастливая, непременно драматична?

Посмотрим…

# *После книги. И перед книгой*

*С экрана должно прийти потрясение. Вот почему актер всегда должен гореть. Его жизнь — это оптимистическая трагедия!*

*Из статьи Л. Гурченко «Профессия — актер» в газете «Правда», 1980, 16 июня*

Талантливый человек талантлив во всем.

Только ли этим объясняется тот факт, что многие очень хорошие актеры написали очень хорошие книжки? Это совсем не их профессия. А — написали. И действительно очень хорошие. В последние годы — Алла Демидова, Сергей Юрский, Иннокентий Смоктуновский, Людмила Гурченко…

Говорят, для мемуаров должен подойти возраст. Да это и не мемуары наподобие тех, что оставили нам Алиса Коонен или Николай Черкасов. Книги написаны в пору самого расцвета сил, когда работы у этих актеров и на экране и на сцене так много, что вообще непонятно, как хватило сил и времени еще и на литературное творчество.

Хватило. Людям не просто захотелось написать о себе и своем искусстве — им понадобилось *объяснить* себя. Потому, вероятно, что сделать это средствами их собственной профессии по каким-то причинам не удалось. В искусстве этих актеров — в том, что уже состоялось, — реализована лишь малая часть их возможностей, а главное — их душевных ресурсов. Они играли как актеру и положено от века — то, что им предлагалось. А в предложениях всегда много случайностей. Были роли совсем лишние. Не было многих необходимых. Их актеры не дождались. Еще ждут или ждать уже перестали. И пишут книги. Накопления души должны же найти какой-то выход!

Это большая удача для всех нас, что такие книги написаны и напечатаны. В истории искусства останутся уникальные документы, равных которым не смогла бы предложить самая проницательная профессиональная критика. Таинственная «творческая лаборатория», которую принято считать вещью непознаваемой, оказывается просто жизнью. Факты реальных биографий переплавляются в факты искусства — прямо или

опосредованно отражаются в ролях, в том, какая складывается у актера своя тема. Или, может быть, не складывается — тогда почему?.. Обо всем этом теперь можно судить с большей уверенностью, догадки и предположения вытесняются знанием, ведь есть сведения, полученные из первых рук. Есть книги.

На каком-то этапе своей жизни Людмила Гурченко, уже снявшаяся в десятках фильмов и по уши заваленная любимой, а потому и всегда желанной работой, поняла, что в этих фильмах так и не сказала самого главного. Пыталась сказать, если позволял материал роли. Но получались осколки, фрагменты. Главное ускользало. Что делать актрисе? Как преодолеть вечную зависимость от предложенной роли? Как сказать о своем и по-своему?

Она написала книгу об отце, о детстве и о том, откуда что пошло в ее жизни, в ее творчестве. Написанное плохо укладывается в рамки какого-либо жанра. В книге много воспоминаний — но это не мемуары. Разговор идет о сыгранных ролях — но это не опыт искусствоведения. Из прочитанного вырастает ясная философия жизни — но там нет и попытки философствовать. Картины быта в оккупированном Харькове написаны рукой писателя. Цепкая память актрисы сохранила звучания харьковских улиц, голоса людей оттуда, из теперь уже далекого детства.

«Студенты-филологи с таким чувством языковых переливов отправляются в диалектологические экспедиции — записывать говоры», — констатировал один из рецензентов этой книги.

Это не повесть, хотя образ отца, Марка Гавриловича Гурченко, — именно образ, созданный средствами художественными. Не исповедь, хотя редкий человек отважится так доверительно открыть читателям душу.

Более всего эта книга сродни актерской импровизации — так она свободна от любых литературных канонов, так легко, раскованно, так доверительно течет повествование и так ясно ощущается в нем сиюминутное настроение автора — состояние его растревоженной воспоминаниями души. Импровизация эта — не прихоть. Она, как исповедь, необходима — актрисе нужно заново пережить, проиграть и осмыслить собственную судьбу в сопряжении с судьбой своего народа. И своего времени. Со всем тем, что дорого и без чего немыслима жизнь.

С этого, впрочем, книга и началась — с шутливых устных рассказов о детстве и об отце. А точнее — с показов. Потому что, рассказывая, Гурченко способна проиграть десяток ролей за минуту. Ее просили рассказывать еще и еще. А потом умный человек спросил: почему бы не написать обо всем этом? Ведь это

же готовая книга!

И появилась книга — как признавалась позже Гурченко, совершенно для нее неожиданно. До сих пор написать письмо было проблемой. А тут книжка целая свершилась в рекордный даже для профессионального литератора срок.

Гурченко сыграла свою книгу эпизод за эпизодом, воспоминание за воспоминанием, фразу за фразой. Все проиграла подряд — так ей привычней. А потом, с поразительной точностью в деталях, со снайперским чувством языка, вдруг ставшего гибким и послушным, перенесла все на бумагу.

Написав книгу «Мое взрослое детство», Гурченко дала искусству очень редкую возможность вглядеться в самою себя, проследить неуловимое таинство актерского творчества от самых его истоков.

Она позволила ощутить актерскую и человеческую судьбу как целое, где никакая малость не пропадает впустую и все взаимосвязано. «Разнохарактерный дивертисмент» множества ее ролей предстал как единство. Из отдельных фигур вдруг сложилось полотно.

Нужно было просто отодвинуться от частностей, увидеть их вместе, с дистанции времени, а также сквозь призму времени. Именно время их и скрепило и объединило. И создало — картину. То, что должны были сделать критики, сделала сама актриса. Она написала о себе и своих ролях так, что стали видны крепи времени.

Тем, кто хочет узнать о Гурченко-человеке, о ее детстве, родителях, характере, пристрастиях и антипатиях, о ее кредо в жизни и в искусстве, — мне придется рекомендовать все ту же ее книгу «Мое взрослое детство». Там все это есть. И тоже, думаю, лучше не скажешь. Даже соревноваться не стоит.

Что остается на долю критика?

Гурченко изложила свою версию собственной жизни и ролей, сыгранных за многие годы. Она более чем кто бы то ни было имеет право на доверие: она знает все «изнутри». Она все пережила. Сказанное в книге — итог передуманного за годы, успехов и неудач, неожиданной славы и забвения, а потом славы, заново отвоеванной, рукотворной, настоящей и прочной, но теперь уже не радостной, а скорее, горькой.

Все могло бы быть раньше. И ролей могло быть больше. И многие роли упущены навсегда.

Горечь эта окрашивает все повествование, даже самые светлые и счастливые его страницы. Гурченко не признает нытья, школа ее жизни — это и уроки умения владеть собой. Нытья нет и в книге. Но краска эта, неистребимая, горькая, там есть.

Неожиданная, надо сознаться, краска. Ведь автор, напомним, не какая-нибудь неудачница в искусстве. Одна из самых ярких и плодотворных актерских судеб перед нами.

И все же…

Вот большой талант даровал человеку право на уникальную, счастливую эту профессию, вынес пред очи миллионов, дал славу, людскую любовь дал и чувство, что ты нужен, что тебя ждут. В каждом мускуле играет жизнь, и струны твои ждут, чтобы зазвучать, и голос тебе послушен, все идеально настроено. Дайте точку опоры — дайте роль. И вдруг затягивается ожидание. Нет, думаешь, не может того быть, ведь так много хочется сделать и так много *можешь* сделать …

А ожидание все длится. И голос от волнения уже не так послушен, и в струнах уже не уверен — давно не звучали. И славы, и любви всеобщей уже как не бывало. И совсем не кажется, что ты нужен.

Писатель возьмется за перо и докажет, что он способен быть необходимым. Режиссер добьется права на постановку — порой с большим трудом, но добьется, заговорит, докажет. Как докажешь ты? Человек актерского племени? Ты можешь реализовать себя только в спектакле, в фильме, в роли. Нужно, чтоб роль дали. Нужно ждать. Иногда — всю жизнь.

Долгая и прекрасная судьба одной из лучших наших киноактрис, Любови Орловой, — это двенадцать ролей в кино. Двенадцать выходов на экран сделали актрису легендой.

Эту судьбу мы позже назовем счастливой.

Всю жизнь ждала своей роли в кино гениальная Фаина Раневская. Ее легенда сложилась из двух-трех очень хороших и нескольких очень плохих фильмов, где она играла эпизоды, этими эпизодами навсегда вписала себя в историю искусства, и только дважды за долгую жизнь она удостоилась главных партий — в прекрасном фильме «Мечта» и в беспомощной комедии «Осторожно, бабушка!». Раневская была нужна, как никто, любовь к ней всенародна, но ее судьбу мы уже не назовем счастливой. Эту судьбу окрашивает все та же горечь…

Сегодня Гурченко в зените жизни и славы. Путь в кино, который она уже прошла, — это более полусотни фильмов, чаще всего заметных; она снималась у многих отличных режиссеров и почти всегда играла главные роли.

Ее путь — это множество жанров, в каждом из которых она стала мастером. Это несколько самостоятельных видов искусства, которые она объединила в себе, в своем даровании. И я затруднился бы назвать сегодня другую актрису, кто вот так свободно переходил бы из комедии в драму, из кино на

телевизионную эстраду, из пародийного шоу в мюзикл.

И все-таки — горечь.

Непоправимо дорого обошлись годы ожидания, вынужденного бездействия. Испытание на прочность закалило, но оставило рубец в душе. Он всегда ноет и, видимо, так и не заживет окончательно. Когда актриса думает об этом, ей мучительно жаль былой доверчивости и открытости, естественнейших для человека качеств. Их нельзя оставлять в юности. Но они там остались, и ничего с этим не поделать. Надо жить дальше.

«Будем жить, — говорю я с веселою грустью или с грустным весельем пою», — спела она в телевизионном «Аттракционе» под новый, 1983 год.

Гурченко права в этой своей «веселой грусти». Субъективно права. И мы ее выслушали со вниманием и благодарностью.

Так что же остается на долю критика?

Мы сейчас попробуем пройти вместе с актрисой этот путь снова. Наученные опытом ее самоанализа, позаимствовав ее линзу времени — ту, что позволяет увидеть за деревьями лес, за частностями — единство, за ролями — судьбу.

Вот только давайте снова спустимся в зрительный зал. Будем держать в памяти это наше новое знание о судьбе актрисы. Но пойдем на наше место в партере. Сейчас вспыхнет экран. И мы проснемся в ее и в нашей юности…

# *Звездная история*

*Никогда ничего из того, что у меня было, не хочу повторить.*

*Из интервью ленинградской газете «Смена», 1972, 20 окт.*

Ее первое появление было ослепительным.

До сих пор помню ликующий клич моего ровесника, соседа по двору, студента-политехника и ударника в институтском «инструментальном ансамбле», как тогда деликатно выражались. Он шел в каком-то трансе и всем сколько-нибудь знакомым встречным сообщал:

— Вот это актриса! Вот это да!

На Гурченко мы сразу сошлись и стали приятелями.

О ней говорили повсюду. Ее улыбка сияла на листовках-афишках в трамвае. Выставленные на подоконники первые, редкие тогда магнитофоны безостановочно пели в пространство про пять минут. «Пусть вам улыбнется, как своей знакомой, с вами вовсе не знакомый встречный паренек», — печально выводили по вечерам девичьи голоса во дворе.

Песни с экрана легко шагали в жизнь, легче, чем сейчас. Это был век музыкального кино. Еще крутились в самых больших кинотеатрах картины Григория Александрова с Любовью Орловой. Еще докручивались последние «трофейные» фильмы с «танцующими пиратами», фильмы с Франческой Гааль, поющей свое знаменитое танго, с Диной Дурбин… Только-только появились первые индийские ленты с экзотическими, странными, заунывными песнями. Только стала всеобщей любимицей аргентинка Лолита Торрес с неправдоподобно тонкой талией и низким, хрипловатым контральто — ее «Коимбру» тут же подхватила и стала петь на первых маленьких экранах первых телевизоров наша Гелена Великанова. Входили в моду чуть тяжеловесные, но неотразимо пышные австрийские ревю.

Киногероям не нужно было ни усилий, ни особых сюжетных обстоятельств, чтобы запеть. Пели, потому что пелось.

Песней выражали радость, энтузиазм и меланхолию, приход любви и ее уход.

Песня так вросла в экранную жизнь, что казалась непременной ее принадлежностью — герои словно не замечали,

что пели, примерно так, как герой Мольера не замечал, что говорит прозой.

И никто не мог предположить, что век музыкального кино был уже на излете.

Еще немного — и на экраны хлынет «жизнь в ее собственных формах». На первый взгляд никак не преображенная кинокамерой — просто увиденная и запечатленная. Реальные шумы улиц заменят музыку, их звучание с экрана будет так ново и непривычно, что эти шумы покажутся слаще всякой музыки. Ритм фильмов приблизится к ритмам нашего быта. Киногерои заметят, что в жизни люди поют не так уж часто, и заговорят прозой.

Это новое кино будет настроено полемично ко всякой помпезности и торжественной декоративности. Когда Михаил Ромм задумает свой фильм «9 дней одного года», он многократно скажет в своих интервью, что собирается круто изменить всю привычную ему стилистику. И он особо оговорит, что в фильме не будет ни такта музыки.

В этом тоже слышны отзвуки той полемики.

Но это — чуть позже.

А пока, еще не ведая о грядущих катаклизмах киноистории, на экране беззаботно пела Людмила Гурченко.

Петь для нее было самым естественным занятием. И самым любимым. Она всегда, с раннего детства, пела и танцевала, сколько себя помнит. Она впитывала в себя всю музыку, которая попадалась ей на пути. А музыки было много — музыкальной была семья, музыкальным был кинематограф. И первые, самые яркие впечатления от встречи с искусством — музыкальные. Мешанина в этих впечатлениях была удивительная. Тут и «папин репертуар» — от танго «Брызги шампанского» до «Турецкого марша» Моцарта.

Папа, горняк по профессии и музыкант по призванию, играл их для гостей, а потом пятилетняя дочь его Люся пела свою коронную «песенку з чечеточкую»:

«Эх, Андрюша, нам ли быть в печали,
Возьми гармонь, играй на все лады…»

— и уже тогда ни у кого не было сомнений, что она станет актрисой.

Тут и фильмы с песнями. Мелодии, тексты, пластику — все это она хватала на лету. Ей достаточно было посидеть возле кинотеатра, где шла «Девушка моей мечты», послушать звуки, доносившиеся из зала, и готово — на следующий день стриженая

девчушка в широченных шароварах лихо отбивала чечетку и с магнитофонной точностью воспроизводила звуки незнакомого языка: «Ин дер нахт из дер менш них гер аляйне…» Она действительно была актрисой от рождения — ей стоило только вообразить себя белокурой Марикой Рокк в газовом платье, и все остальное приходило само собой.

Первыми кумирами в кино для нее были актрисы поющие. Иных она, кажется, просто не замечала. Любовь Орлова, Дженет Макдональд, Милица Корьюс, Лолита Торрес… Музыка — любая — несла с собой свет, которого так не хватало в то суровое время. И демократичнейший «Марш веселых ребят», и какой-нибудь салонный шлягер из трофейного фильма воспринимались в одном ряду: казались одинаково далекими от реальности. Люди кругом устали от лишений, от горя, от предельного напряжения военных лет, жили бедно и голодно — музыка кино будила смутные воспоминания о жизни другой, мирной и благополучной, где существовали нарядные платья, беззаботное веселье, красивые мелодии, упоительные танцы и, конечно, любовь — тоже нарядная и красивая. Именно это хотели тогда видеть и жесткого реализма от фильмов не требовали — душа просила отдыха. В кино ходили, как в страну грез: нормальная мирная жизнь была такой же далекой, как чечетка Марики Рокк. Такой же экзотичной.

Мелодии мюзик-холлов — отечественных и зарубежных — переливались с киноэкранов в кровь девчушки из недавно освобожденного Харькова. Она росла на них. Как, впрочем, и все то поколение, бегавшее в детстве на эти музыкальные фильмы 30-х годов.

Эти мелодии причудливо соседствовали в ее сознании с довоенными маршами Дунаевского и Покрасса, с «Синим платочком» и «Землянкой», с теми песнями, ноты и тексты которых отец присылал домой в каждом письме с фронта. Все это останется для нее дорогим на всю жизнь, потому что мелодии эти — частицы ее детства.

Они были частицей детства целого поколения.

Именно это уравняло их в нашей памяти. «Высокое» и «низкое» сплавилось воедино — немудреный «Синий платочек» стал знаком целой эпохи, а когда через три с лишним десятилетия одна газета попыталась поставить под сомнение живучесть сентиментального танго 30-х годов «В парке Чаир», — казалось, это ранило тысячи людей в самую душу, такие обиженные и встревоженные пошли в ответ письма.

Никакой малостью из своего музыкального детства не захочет поступиться и Гурченко, когда много лет спустя споет на

телевидении «Песни военных лет». Здесь будут не только хрестоматийные «Землянка» и «Заветный камень», но и песни совсем уже полузабытые — собранные вместе, они воскресят время…

Рафинированные эстеты не раз потом будут укоряюще качать головами, слушая всю эту, с их точки зрения, «солянку» и «мешанину». Многие из этих песен действительно не услышишь на академической эстраде. Они не выдерживают строгой критики музыковеда, а их тексты легко обвинить в примитивности. Им бы в Лету кануть — да память не дает. Память, как известно, избирательна, дольше всего помнится состояние твоей души. А душа тогда не была избалована радостью, вот и помнит благодарно любую крупицу добра, любой отблеск света. И не хочет тут поступиться ничем.

Эту память своего поколения Гурченко сделает своей главной темой в искусстве.

Ни о чем таком она не подозревала в счастливой студенческой юности. Путь актрисы представлялся ей сияющим, как серебристая дорожка лестницы под ногами Марики Рокк. Задачи актрисы казались простыми — «дочурка, глаза распрастри ширей, весело влыбайсь и дуй свое!». Петь она умела, это все вокруг говорили. Чечеточку отбивала так, как Марике Рокк и не снилось. Про кино знала все — не зря же, когда мама работала в харьковском кинотеатре ведущей джаз-оркестра, Люся бегала в кино «по блату» и по пятьдесят раз смотрела «Сердца четырех», «Два бойца», «Каменный цветок». Когда она ехала из Харькова в Москву, в успехе была уверена абсолютно. Подала документы одновременно в Институт кинематографии, в Щукинское училище и в ГИТИС, на отделение музыкальной комедии, и не удивилась ничуть, когда во всех трех институтах нашла свое имя в списке принятых.

Но пошла, конечно, во ВГИК. Во-первых, кино. Во-вторых, курс набирали знаменитые Сергей Герасимов и Тамара Макарова, та самая, которая пятьдесят раз в «Каменном цветке» представала перед очарованной Люсей Гурченко Хозяйкой Медной Горы, в малахитовом платье и золотой диадеме. Устоять тут было, конечно, немыслимо.

На приемные экзамены она явилась с аккордеоном. Не потому, что хотела удивить комиссию или добить конкурентов своей «чечеточкою». Скорее, сама удивилась, что никто больше из поступающих не пел и не танцевал, не имел аккордеона. Понятия «артист» и «музыка» были для нее совершенно неразрывны. То, что это далеко не всегда так, — одно из первых открытий, сделанных ею в мастерской Герасимова и Макаровой.

Это был коллектив сугубо драматический. На курсе учились Зинаида Кириенко, Юрий Белов, позже пришла Наталья Фатеева. Ставились Шиллер, Мериме, Тургенев. Летом Сергей Герасимов увез почти весь курс на съемки своего фильма «Тихий Дон» — всем нашлась работа. Гурченко осталась в Москве. Ее актерская закваска была другой, ее импульсивность, ее постоянная потребность петь, танцевать, импровизировать в этом фильме были не нужны. «В семье не без урода», — горестно вздохнет она через много лет, вспоминая студенческую пору.

«Гадкий утенок» исправно учился быть лебедем. В институте Гурченко играла Елену в «Накануне», Амалию в шиллеровских «Разбойниках», играла в инсценировке «Западни» Драйзера. Душу отводила после лекций. У рояля собирались ребята со всех факультетов и курсов. Гурченко пела, она вообще не умела уставать от музыки, и вокруг нее постоянно бурлило веселье. Ее любили. И никто не сомневался — будет актриса.

Только какая?

Ситуация на экранах менялась стремительно. Фильмов делалось теперь мало — предполагалось, что лучше меньше, да лучше. В пустующие павильоны киностудий привозились декорации МХАТ, Малого театра, ЦТСА — снимались на пленку прославленные спектакли. Фильмы эти, собственно, уже мало имели общего с искусством кино — их потом крепко ругали в критике за театральность. Но свою просветительскую миссию они выполнили — лучшие театры страны обрели аудиторию, для той дотелевизионной эры невиданную.

Театры благодаря кинематографу переживали свой звездный час. Кино же болело. Малокартиньем. Театральностью.

Оно становилось заметно аскетичнее.

Из него понемногу уходила музыка как особый вид кинематографической условности, как своеобразный способ жизни экранного мира. Музыка теперь звучала главным образом в фильмах-операх, фильмах-концертах. Опыт, накопленный в лучших картинах Г. Александрова, И. Пырьева, А. Ивановского, К. Юдина, стал постепенно забываться. Музыка все чаще уходила за кадр, становилась фоном и переставала быть движущей силой в музыкальном кино. Она переживала период размолвки с экраном.

Менялась и та музыка, которая звучала вокруг в жизни. На танцевальных вечерах звучали падеграсы и падепатинеры, играли духовые оркестры. Джаз ушел в подполье и стал именоваться «эстрадный оркестр». Многое из того, что любила Гурченко, что воспламеняло ее кровь, было теперь как-то не ко двору.

Это ведь молодость, не забудем. Пора, когда иерархия ценностей жизни еще не сложилась в сознании и мир вокруг

воспринимается в его далеко не самых существенных проявлениях.

Гурченко жила музыкой. Перепады температур в музыкальном климате чувствовала всей кожей. Это казалось главным. Это и было главным, ведь музыка должна была стать профессией, через ее волшебное стеклышко Гурченко привыкла рассматривать жизнь и давно уже поняла, что именно таким способом жизнь почувствовать можно порой всего острее и отчетливей.

Популярнейшие песенки Дунаевского из картин тридцатых годов казались чересчур беззаботными и принадлежали как бы иному времени. Григорий Александров, создавший и школу и славу отечественной музыкальной кинокомедии, теперь поставил большой исторический фильм о композиторе Глинке — он по-прежнему блистательно владел музыкальной формой, каждый кадр картины музыкой порождался и ею был одушевлен, никто больше так не умел.

Но даже в фильме Александрова с экрана уже не звучали песни и ритмы сегодняшних улиц. Это была история. Фильм вписывался в общий торжественный кинопейзаж.

На фоне такого пейзажа юная студентка, игравшая на рояле и аккордеоне «Андрюшу», и «Шаланды, полные кефали», и «Коимбру», и «Сердцу больно, уходи, довольно…», ходившая на лекции пританцовывая, в модном платье колоколом, казалась, конечно, непозволительно легкомысленной. Ее любили, с ней было весело, она излучала неугомонную радость и абсолютный оптимизм. Ее музыкальный талант бурлил и кипел и вырывался наружу, как пар из перегретого чайника или как джинн, с которым неизвестно что делать. Педагоги озабоченно посматривали на Гурченко, ее дальнейшая судьба была не совсем ясной. Ее дарование казалось, пожалуй, чересчур специфическим для Института кинематографии. Во ВГИКе никогда не существовало мастерских музыкального фильма; вероятно, это отразилось на судьбах нашего музыкального кино, в котором крупные режиссерские и актерские дарования можно пересчитать по пальцам. Есть личности, индивидуумы, энтузиасты — но нет системы. Есть прекрасные фильмы — но нет «текущего репертуара», «потока». Музыкальное кино всегда трудно пробивает себе дорогу и всегда стоит в кинопроизводстве особняком. Пока фильм делается, он, как правило, и сам «гадкий утенок», ничего хорошего от него не ждут. Даже «Карнавальная ночь» считалась на студии абсолютно безнадежной, вышла без рекламы, и ее слава свалилась как снег на голову.

С. А. Герасимов и Т. Ф. Макарова понимали прекрасно, как

нужен в нашем кино музыкальный фильм. Они не были специалистами в этой области, но Герасимов прошел школу ФЭКСов, он знал всю широту диапазона актерской профессии и умел ее ценить. Знал, как дефицитны в мире кино отточенное чувство ритма, внутренняя подвижность и отзывчивость всей натуры, безупречная музыкальность, присущие его студентке. Специально для нее на курсе была поставлена в отрывках оперетта «Кето и Котэ», где Гурченко в длинном грузинском платье, пощипывая черную косу много повидавшего на своем веку парика, пела томные восточные мелодии и лебедем плыла по маленькой институтской сцене.

Для ее необузданного темперамента, впрочем, благородная грузинская осанка тоже была слишком чопорной. Но она должна была слегка усмирить этот темперамент, ввести его в берега кинематографической реальности.

Как умела Гурченко петь после лекций у рояля, знал уже весь институт. Но приходившие в поисках юных дарований режиссеры этим не интересовались.

Первое приглашение в кино Гурченко получила от группы, создававшей сугубо драматическую картину. Получила, вероятно, не без участия своего учителя — фильм «Дорога правды» снимался в Ленинграде режиссером Я. Фридом по сценарию С. Герасимова. Весьма характерная для той поры лента, героиня которой, прожив сложную и мудрую жизнь, своей бескомпромиссностью и принципиальностью добивалась всеобщего уважения. Опыт Герасимова-драматурга позволил ему, однако, и в этой расхожей схеме избежать ходульности: героиня хоть и была образцовой во всех отношениях и являла несомненный пример для подражания, но сохраняла повадку живого человека, была обаятельна и действительно доверие вызывала.

Гурченко здесь досталась роль девушки, которая постоянно восхищалась достоинствами главной героини. Этим исчерпывалась экранная функция ее Люси, молодой, только что из института, плановички. Она горячо поддерживала Соболеву, когда та вскрывала приписки на заводе. («Ну как можно так говорить! Елена Дмитриевна поступила правильно. Раз она видит, раз она уверена… Она имеет право» — первые слова, которые зрители услышали от никому не известной Гурченко с экрана.) Потом она была агитатором и ходила по квартирам, рассказывая избирателям о том, какой замечательный и принципиальный человек кандидат в народные судьи Соболева. Она и сама была безукоризненно принципиальна, и Гурченко увлеченно изображала типичную комсомольскую активистку, с

порывистыми, стремительными движениями, со взором, горящим молодым наивным огнем.

— Вам лучше бы помолчать, — пытались осадить девушку более умудренные опытом плановички.

— А я не за тем пришла на завод, чтобы молчать! — убежденно отвечала за свою экранную Люсю реальная Люся Гурченко, веря со всем максимализмом молодости, что и в искусстве она молчать ни за что не станет.

Фигура получилась живой, обаятельной, узнаваемой. Гурченко не нужно было ни перевоплощаться, ни лицедействовать — явилась на экране такая, какая есть, типичная девушка пятидесятых, твердо знающая и из песни и из жизни, что «молодым везде у нас дорога».

Приблизительно то же потребовалось от нее и в другом фильме, в который ее пригласили, — «Сердце бьется вновь». Вновь конфликт своей очевидностью и ясностью расклада противоборствующих сил чрезвычайно типичен для некоторых фильмов тех лет.

Молодой врач смело брался сделать рискованную операцию. Врачу противостояли косные коллеги, предпочитавшие не рисковать. Гурченко играла сестру тяжело больного солдата, и именно ее Таня помогала рутинерам осознать зыбкость их позиции. Таня просто верила в правду. И перед этой правдой отступали трусливо конъюнктурные соображения перестраховщиков. Новое уверенно шло на смену отжившему, неправые осознавали свои ошибки, правые побеждали.

Фильм снимал серьезный мастер — Абрам Роом. Его мягкая психологическая манера сглаживала слишком назидательно торчавшие углы сюжетной схемы. Гурченко здесь вновь достоверна, порывиста, обаятельна и органична. Такова, каковы многие молодые артистки в подобных ролях. Еще ничто не предвещает восхода новой звезды.

Но Роом, один из ветеранов нашего кино, фигура авторитетнейшая, — всегда умел вовремя заметить «божью искру» в актере. Принимал ее бережно и с благодарностью — был способен радоваться даже крупице таланта. Не забыл он и того, как отнеслась приглашенная из ВГИКа студентка к своей небольшой роли. Серьезно, истово, как к самому главному делу жизни.

Через много лет, вспоминая этот совершенно затерявшийся в истории кино эпизод, он скажет о настоящем профессионализме, присущем юной актрисе. Он понял и оценил главное: профессионализм для нее всегда будет начинаться с этой истовости, с предельной готовности к работе.

Шел 1956 год. Она училась на втором курсе. Начало «звездной истории» было уже совсем близко.

Не намного дальше был и ее конец.

Молодой режиссер Эльдар Рязанов запускался на «Мосфильме» с музыкальной кинокомедией «Карнавальная ночь». Как уже сказано, ничего хорошего от этого не ждали. Сценарий Б. Ласкина и В. Полякова лишь приблизительно намечал не столько даже фабулу, сколько связки между эстрадными номерами. Эти номера должны были стать основой музыкального кинообозрения. Характеров не предусматривалось. Действовали, как в мюзик-холле, вполне условные фигуры, маски, выражающие социальную сущность персонажа. Бюрократ от искусства — и энтузиасты, которые ему противостоят. Веселое и жизнерадостное схлестывалось с унылым и догматическим в музыкальном поединке. И, разумеется, побеждало. Схема более чем привычная. Сама по себе она еще ничего не обещала. Еще никто не знал, какая в фильме будет музыка, и кто в нем будет играть, и может ли этот скелет будущей картины нарастить какие-нибудь мышцы.

Это был поистине сценарий, написанный на манжете. Его не сразу утвердили к производству, а когда утвердили, то дали молодому режиссеру, за плечами которого было несколько документальных лент и одна полудокументальная — «Весенние голоса», музыкальное обозрение о рабочих талантах. Вот и пусть попробует, решили. Смелость города берет. А не получится — тоже ничего: музыкальные обозрения — дело обреченное, никто не осудит.

Рязанову еще предстояло доказать, что он талантлив.

Он понял, что без сильных союзников ему фильм не вытянуть. Что фильм предстоит не только снимать, но и придумывать заново. Позже в своей книге «Грустное лицо комедии» Рязанов расскажет, как он решил, преодолевая робость, пойти к Игорю Ильинскому и уговорить его во что бы то ни стало сыграть Огурцова. Как тот сопротивлялся! Ведь один бюрократ на его счету уже числился — Бывалов из «Волги-Волги». Рязанов настаивал, убеждал: бюрократы нынче пошли другие. Ему очень нужен был актер, способный не просто воссоздать образ, вслед за драматургом, а создать его. Почти на голом месте. Сотворить его из собственных наблюдений и собственной ненависти к тому явлению, которое воплощает в себе Огурцов.

Бой был наполовину выигран в ту минуту, когда Ильинский заинтересовался и согласился.

Противостоять Огурцову должна была веселая, энергичная, изобретательная и талантливая молодежь. А центр событий, душа и заводила всего — Леночка Крылова. Тут требовалась актриса

молодая, музыкальная, обаятельная, с такой открытой улыбкой, чтобы зритель сразу ее принял и полюбил без всяких доказательств, что эта Леночка хороший человек, — буквально за красивые глаза.

На Леночке дело серьезно застопорилось. Пробовали одну претендентку за другой. Открыть новую Любовь Орлову, с таким же универсальным дарованием, никто особенно не надеялся — открытия редки, а сроки уже поджимали. Просматривая претенденток, более всего интересовались внешностью и актерскими данными — песни можно было спеть и под чужую фонограмму. Так что на пробах никто и не пел. И петь, кажется, не умел.

Кроме Гурченко. Ее позвали, и она пришла со своего вгиковского курса абсолютно в себе уверенная. Спела сама. Конечно, из «Возраста любви», который только что прогремел на экранах. Совершенно как Лолита Торрес. Неотличимо.

Проба оказалась неудачной. Как вспоминает Эльдар Рязанов, подвел неопытный оператор, снял Гурченко так, что «ее невозможно было узнать: на экране пел и плясал просто-напросто уродец».[1]

Сниматься стала молоденькая и очень хорошенькая актриса. И снималась довольно долго. Но фильм не вытанцовывался. Девушка все играла, что нужно, только ведь предполагалось музыкальное ревю, и, значит, в нем должна была засветиться пусть маленькая, но все-таки звездочка. И сверкать она должна была не только улыбкой, но и собственным музыкальным талантом. Пусть небольшим, но своим. Рязанов, даром что снимал свой первый фильм, быстро понял важную для жанра истину: актер может сыграть все, что угодно, но музыкальность — качество, которое или есть, или его нет. Сымитировать его нельзя. Даже чтобы синхронно раскрывать рот под чужое пение — и то нужна музыкальность. Чувство ритма. Способность каждой частицей своего существа жить в музыке.

Как раз этого от Леночки Крыловой добиться никак не могли. «Карнавальную ночь» очень заклинило на этом. Настроение в группе падало. В такой критический миг и произошла счастливая случайность, которая определила всю дальнейшую судьбу никому не известной Людмилы Гурченко.

А может, была в той случайности некая закономерность? Не будем торопиться…

Начинающая актриса шла по коридору «Мосфильма». И встретила Ивана Александровича Пырьева.

Пырьев был тогда художественным руководителем студии и, как признанный мэтр музыкального кино, за «Карнавальной

ночью» следил пристально, болел за нее. Гурченко он помнил по пробам и, наверное, отметил для себя ее музыкальность, потому что теперь не прошел мимо, а задержался и некоторое время задумчиво ее рассматривал. С одной стороны, конечно, Лолита Торрес. Вот и походочку себе выработала этакую испанистую. Это все, конечно, придется убирать. Надо надеяться, она не только подражать умеет. Ведь музыкальна несомненно. И движется хорошо, и голос. Стоит рискнуть.

Пырьев привел Гурченко в группу, к тому времени окончательно скисшую. Сказал: пробуйте еще. И дело пошло.

Грезы осуществлялись, становились реальностью. Это уже был не какой-нибудь там эпизод в бытовой разговорной драме. Главная роль в картине, да еще в какой — праздник! Звучали непривычно смелые для того времени джазовые оркестровки Лепина, сияла эстрада, на которой предстояло танцевать, петь — словом, блистать. Как Орлова, как Марика Рокк, как красавица Карла Доннер из «Большого вальса».

Гурченко была счастлива. Ей выпал звездный час показать, на что она способна. Ну что за актриса без честолюбия!

Это счастье воспламеняло фильм — те эпизоды, где она была занята.

Уже через десять лет она будет вспоминать об этом счастье спокойно и трезво.

— Сниматься в «Карнавальной ночи» мне было очень легко, — скажет она в интервью журналу «Искусство кино». — Эта роль так точно соответствовала моему настроению, моему тогдашнему состоянию, что не нужно было особенно размышлять над тем, как играть и что играть. Это как раз тот случай, когда невозможно объяснить ни себе, ни окружающим процесс работы над ролью, а успех, если он приходит, кажется внезапным, случайным, незаслуженным.[2]

Какие же сдвиги должны были произойти за эти десять лет в сознании молодой актрисы, чтобы вот так просто назвать свой первый оглушительный успех, в котором когда-то она была так непоколебимо уверена, случайным.

Пройдет еще шесть лет. И в интервью ленинградской газете «Смена» Гурченко признается: «Не люблю, когда собеседники начинают вспоминать про «Карнавальную ночь». Это уже прошло. И надо верить в то, что завтра все — и работа и жизнь — будет много лучше, интереснее»[3].

А спустя еще десятилетие актриса скажет про свой первый большой фильм: «Ох уж эта «Карнавальная ночь»! Иногда я ее ненавижу…» Это черным по белому напечатано в журнале «Клуб и художественная самодеятельность»[4].

Вместе с тем как ностальгически она вспоминает о фильме в своей книге! С какой нежностью говорит о первой встрече с режиссером Рязановым в телепередаче 80-х годов!

Что это? Актерские капризы, минутные настроения? Инстинктивное или обдуманное кокетство?

Нет, трезвая оценка случившегося. Распахнувшиеся перед молодой актрисой ворота славы парадоксальным образом вели в тупик. Чтобы отыскать выход из него, понадобится много труда. И много мужества.

… Фильм был принят критикой с единодушным восторгом. Он оказался в полном смысле слова приятным сюрпризом к новому, 1957 году. Никто его не ждал. В печати не мелькало ни словечка о съемках. Имя Рязанова мало кому что-нибудь говорило. Еще меньше говорило имя Гурченко. И вдруг сразу столько открытий. Рецензенты даже утратили на миг обычно уравновешенный тон и радостно приветствовали приход новой звезды.

«Когда Гурченко — Крылова появляется на новогодней эстраде перед огромным циферблатом часов, на котором без пяти минут двенадцать, и начинает петь, мы сразу же как бы настораживаемся и мысленно говорим себе: это актриса! Новая, интересная, своеобразная. В лице ее, в манере держаться, жестикулировать столько непередаваемого обаяния, в ее голосе столько теплоты и эстрадного, в лучшем смысле слова, огонька!»[5] Так написал в «Советской культуре» критик В. Шалуновский. А «Московская правда» уверенно прогнозировала: «Нет сомнения, что в кино появилась новая актриса, будущая героиня лирических и музыкальных фильмов».

Амплуа, обратите внимание, уже четко сформулировано. Хотя на самом деле далеко еще не сформировалось, не определилось, не устоялось, и границы его были неведомы.

Через много лет в газете «Правда» Гурченко напишет: «Любая актерская судьба индивидуальна. Но начинается она у всех одинаково. Каждый мечтает своим появлением на экране перевернуть мир».

«Но мир не переворачивается»[6], — добавит она без всякой патетики, потому что давно уже знает, что есть в искусстве цели поинтереснее.

# *Вверх по лестнице, ведущей вниз…*

*Для меня разнообразие задач необходимо… В каждой новой роли актер суммирует все, что сумел накопить, понять, почувствовать прежде, в других работах…*

*Из интервью журналу «Искусство кино», 1966, № 9*

Ей был двадцать один год. Пришла оглушительная слава. Обрушилась лавиной статей и интервью, писем влюбленных зрителей, всеобщим интересом, и сладким и докучливым одновременно.

Радуясь появлению «будущей героини лирических и музыкальных фильмов», рецензент «Московской правды» был прав: пауза в развитии нашего музыкального кино образовалась также и потому, что заставлял себя ждать приход новой Орловой, новой Ладыниной… Музыкальные таланты среди актеров кино вообще наперечет. А тут — молодая, динамичная, танцует и «сама поет».

Нужно было ковать железо, пока оно горячо.

Уже через полгода после выхода «Карнавальной ночи» журнал «Советский экран» печатал отрывок из литературного сценария Б. Ласкина и М. Слободского «Девушка с гитарой». Огромный рисунок в заголовке изображал Людмилу Гурченко с ее осиной талией, в платье колоколом, на высоких каблучках, с грампластинкой в руке. Она победно улыбалась. Ей предстояло стать Таней Федосовой, продавщицей в музыкальном магазине, душой всего, заводилой и т. д. В нее влюблялись все окружающие, и потому возле ее прилавка всегда толпились покупатели, томно вздыхали и, снедаемые тайной надеждой, покупали пластинку за пластинкой. Таня была неизменно весела, находчива, изящно парировала ухаживания разномастных кавалеров, а потом, естественно, демонстрировала свои многочисленные таланты. Режиссер А. Файнциммер предполагал развить успех «Карнавальной ночи», довести открытый там бриллиант до ослепительного блеска, поместив его в роскошную оправу. В картине участвовали Фаина Раневская, Михаил Жаров, в роли молодого влюбленного композитора Корзикова выступал молодой, блиставший улыбкой Владимир Гусев. Артистки

чехословацкого ледового ревю изображали участниц самодеятельного ансамбля фигуристов. Звучали разноязыкие песни, сверкали экзотикой танцы, мелькали разноцветные платья и лица — действие фильма происходило на карнавальном фоне только что проходившего в Москве VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

Этот фильм ждали все. Газеты сообщали о том, как продвигаются съемки. Цитировались остроты будущей картины. Описывались наиболее уморительные трюки. Печатались в изобилии снимки. Публика была наэлектризована до чрезвычайности. Она хлынула в кинотеатры. И вышла оттуда оскорбленная в лучших чувствах.

Провал «Девушки с гитарой» был таким же оглушительным, как успех «Карнавальной ночи». И тут, несомненно, сказались не только объективные качества картины, но и вот эти субъективные ожидания каждого, кто шел ее смотреть. Надежды подогревались и пестовались целый год. Зрители сидели на голодном пайке, если говорить о комедии, да еще музыкальной. Чтобы иметь возможность хотя бы улыбнуться, готовы были ехать в самый дальний кинотеатр. «Карнавальную ночь» крутили повсюду, ее смотрели снова и снова, находя все новые достоинства в ее героине и нетерпеливо ожидая с ней встречи.

Час встречи пробил. Ничуть не изменившаяся за год Гурченко пела с экрана о любви. Она доверчиво делала все то же самое, что делала в «Карнавальной ночи». Ни сценарий, ни режиссер и не пытались предложить ей что-то новое. Торопились закрепить, повторить волшебный миг всеобщего признания…

«Еще одна девушка» — так язвительно назвал свою рецензию в «Искусстве кино» Ю. Юзовский.

«К легкому жанру по… легкому пути», — клеймила творческий метод авторов фильма «Советская культура».

«Опасный крен», — предостерегала «Комсомольская правда».

«В плену дурного вкуса», — мрачно констатировала «Советская музыка».

Едва взойдя на пьедестал, кумир оказался повергнутым. Любовь и ожидания сменились нескрываемым раздражением. И, как это часто бывает, зрители переносили свое раздражение на объект своих легкомысленных надежд. Всем было совершенно ясно в ту пору, что, кроме вызывающе осиной талии, кроме явной способности подражать популярным звездам, кроме платья колоколом, у этой молоденькой артистки за душой ничего нет. Ну, будет танцевать и дальше в плохих фильмах. Нет, не Орлова. Нет, даже не Ладынина. Голос вот низкий, приятный. Действительно, как в «Возрасте любви». Танцует похоже: ни дать

ни взять, испанка.

Вот это, пожалуй, можно как-нибудь использовать. Испанка так испанка. Попробовать разве…

Ее пригласили в первый же фильм, где требовался «испанский» колорит. Она сыграла Изабеллу в напрочь забытой ныне телевизионной ленте «Пойманный монах». Фотография сохранила высокую прическу, миндалевидный разрез глаз и печальную полуулыбку Лолиты Торрес.

А тут и украинский режиссер В. Денисенко задумал поставить мелодраму «Роман и Франческа» о любви советского моряка и испанской девушки. И тоже было совершенно ясно, кто должен играть испанку. Наша Лолита Торрес.

Теперь, уверенно ведомая режиссером, Гурченко подражала Лолите уже не чуть-чуть, а со всей энергией и страстью молодости. Подражал ей и весь фильм. Бедная испанская девушка становилась известной певицей, и на ее концерте происходила финальная встреча с потерянным было возлюбленным, с ее Романом из далекой холодной России. Роман сидел на галерке и кричал через весь партер ее имя, посылал записку в цветах.

Записку перехватывал импресарио, отнюдь не заинтересованный в развитии каких-либо связей между нашими странами. Франческа точно знала, что ее Роман погиб. Она пела притихшему залу о своей трагической любви. А потом, с опозданием получив записку и отхлестав ею по щекам коварного импресарио, появлялась на пирсе, чтобы увидеть тающий вдали силуэт советского теплохода.

Оживший бюст великого Данте комментировал происходящее и выражал идею произведения.

Все было немилосердно надуманно, выспренно, подражательно.

Искренней в фильме была одна только Гурченко. Она еще верила в свою звезду, верила взрослым опытным режиссерам, которым вверяла свою судьбу. Честно выполняла она их требования, демонстрируя в работе тот профессионализм и самоотдачу, какие для общего полулюбительского уровня картины были даже излишней роскошью.

Работа захватывала ее полностью. Жизнь была счастливой. Сгущавшихся туч она пока не замечала. Хотя интервью у нее уже никто не брал. Интерес к новой «звезде» стремительно падал.

Надо понять — почему. Неотразимая Дженет Макдональд, кумир ее детства, была совершенно одинакова и в салонных «Весенних днях» и в экзотичной «Роз-Мари», но успех ее только разгорался. Марика Рокк в фильме «Дитя Дуная» все так же тяжеловесно проказлива и так же замечательно бьет чечетку,

демонстрируя уникальные по красоте ноги, как и в «Девушке моей мечты», но слава ей сопутствовала всю жизнь. Любая традиционная звезда замешена на чем угодно, только не на разнообразии приемов, стилей, жанров, не на содержательности драматургии, в которой она участвует, не ка мастерстве перевоплощения.

«Звезда» — не только обозначение популярности. «Звезды» — особая каста актеров, создавших некий миф и его оберегающих. Далеко не всегда этот миф идет во вред истинному творчеству. Подчас он хитроумно вплетается в самую плодотворную и богатую серьезными работами жизнь в искусстве и сообщает ей оттенок легендарности. О таких актерах потом вспоминаешь с ностальгией. Именно потому, что им посчастливилось угадать некую мелодию времени — пусть часто не главную и не решающую, но, по-видимому, необходимую, выражающую какие-то важные потребности людей.

Так Любовь Орлова воплотила в себе бурный оптимизм музыки Дунаевского и неистощимую изобретательность Григория Александрова. Все это, вызванное временем и им вдохновленное, она в себе персонифицировала, обаятельно претворив в живые, сразу полюбившиеся образы. Она потому и была звездой — может быть, единственной во всем нашем кино, — что, позволив себе определенное разнообразие экранных работ, все же бережно блюла свой «имэдж», свою блистательную легенду. Она играла и письмоносицу Стрелку и домработницу Анюту, но даже в рваном платье ее «Золушки» из «Светлого пути» мы все равно видели боковым зрением роскошные перья из диадемы цирковой примадонны Марион Диксон. В фильме «Весна» эта особенность ее актерского метода была как бы сформулирована и возведена в ранг концепции, оправданной самой жизнью: обличье «сушеной рыбы» оказывалось для героини картины всего лишь маской, неестественной и некстати, не ко времени надетой. Эту маску нужно было содрать, и тогда миру являлась женщина, умеющая быть и обаятельной, и кокетливой, чей удел не только наука, но и любовь. Две героини, сыгранные Орловой в этом фильме, — ученая Никитина и опереточная актриса Шатрова, — эти кажущиеся антиподы под занавес выходили к зрителям с веселым музыкальным назиданием, а потом, поклонившись, превращались в одну — звезду кино Любовь Орлову, все это нам показавшую.

Такой жанр, такой «имэдж», такая закваска не только актрисы, певицы и танцовщицы, но — звезды. Требовать от нее достоверности на бытовом уровне, той, что вполне привычна нам в кино, условно говоря, прозаическом, — значит уничтожить сам жанр, в котором сделаны все комедии Александрова.

В «Карнавальной ночи» Гурченко начинала как звезда.

Она уверенно выходила на эстраду, ослепляя улыбкой. Двигалась легко и пластично. Пела в ритме фокстрота — и это в то время, когда даже благопристойное танго еще только начинало звучать по радио под кодовым названием «медленный танец». В то время, когда на эстраде было принято стоять чинно. Шла борьба со «стилягами» и «стильными» танцами. Но молодость брала свое — и танцевали, и слушали фокстроты «на костях», и стояли на «атасе», опасаясь дружинников.

И вдруг все это запретное — на экране. Легально. Бесстрашно.

Когда говорят об успехе этого фильма, вспоминать принято прежде всего Огурцова, которого сыграл Игорь Ильинский. Сыграл, как всегда, блестяще и добавил, по сравнению с Бываловым из «Волги-Волги», много нового, типичного для бюрократов пятидесятых.

И все же тень Бывалова витала в «Карнавальной ночи». Мы встретились с новой модификацией знакомого персонажа. Потрясения он вызвать не мог. А фильм все-таки стал сенсацией.

Дело, думаю, в новизне, свежести, необычности всего музыкального и пластического решения. Пленяли молодая раскованность, подвижность, дух веселого бунта, сметавшего все косное и глупое, обаяние торжествующей талантливости, по сравнению с которой это косное выглядело особенно жалким и смешным.

Все это персонифицировалось в новой звезде.

Сходство с Лолитой Торрес с неопровержимостью доказывало ее «звездное происхождение».

Сходство казалось достоинством.

У нас такого не было. «Девушки моей мечты» брались в качестве трофея. «Возраст любви» импортировался из-за границы. А тут своя, отечественная Лолита, это ж сколько можно с ней наснимать фильмов!

И пошло дело. И довольно быстро пришло к «Роману и Франческе». И тогда выяснилось, что звезда должна сиять собственным светом. Отраженным сияют планеты, а для кинонебосклона таких светил не предусмотрено.

Интересно, что «Роман и Франческа» — фильм, означавший для Гурченко окончательное крушение всех ее (и наших) надежд, помнится ей как нечто очень дорогое: в нем она сыграла свою первую большую драматическую роль. Забыла, что волей драматурга ей надо было произносить тексты наподобие: «Джузеппе, мой милый, скрыть я не в силе…» Но помнит, что душа разрывалась на части горем ее Франчески, что картонный

мир фильма был ею пережит всерьез.

Это, впрочем, совершенно укладывалось в систему координат, привычную киноэкранам той поры. Ведь с детства она воспринимала кино как мир грез. Над этими грезами можно было плакать. Даже пройдя ВГИК, она все еще была, в сущности, той девчушкой, которая в малолетстве, в оккупированном Харькове, бережно повесила на стенку своей промерзшей комнаты два портрета Марики Рокк, в перьях и длинном полупрозрачном платье. Искусство в ее эмоциональном мире еще мало соприкасалось с жизнью — в том смысле, что не тщилось, да и не должно было, ее отражать. Оно ее дополняло, а также ее составляло — примерно так, как свет звезд дополняет тишину ночи и составляет ее очарование. Пронизывает насквозь, наполняет загадочным мерцанием и, казалось бы, с ней неразлучен, но в то же время недосягаемо далек. Совсем из других галактик.

Близорукостью и ханжеством было бы утверждать, что такое искусство — от лукавого. Оно отвечает потребности души переключиться из забот в радость.

Гурченко, наверное, могла бы сделать блестящую карьеру на поприще звезды. Сияла бы в нашем кино диадемой, все дело которой в том, чтобы сиять совершенно независимо от житейских хворей. Украшать. Напоминать даже в труднейшую из минут, что жив, жив мир веселый и беззаботно счастливый, красивый легкой, каждому внятной красотой. И тем, в общем, помогать нам в жизни. (В блокадном Ленинграде работала оперетта. Именно оперетта! Наверное, здесь дело не только в том, какой театр успели эвакуировать, а какой — нет.)

Гурченко могла бы сделать такую карьеру.

Молодая актриса была счастливым материалом, который нуждался в обработке умной, умелой, талантливой. Ей нужен был мастер. Который понимал бы, что еще не перебродили в ее актерском существе все эти Марики и Лолиты, что учеба у них еще не отделилась от подражания им, что еще не родился у новой, хотя и обласканной славой звезды ее самобытный образ. Такой мастер — режиссер, который заинтересовался бы возможностями актрисы всерьез и надолго, — ей в ту пору не встретился.

Потом, позже, у Гурченко достанет таланта и мудрости самой, без посторонней помощи вырвать-таки у судьбы этот свой звездный «имэдж». Свой, ни на какой другой не похожий. Но запоздалый. Она блистает и поныне в любимом ею жанре варьете, мюзик-холла, бурлеска, она не знает себе равных в этом смысле на наших кино- и телеэкранах. Это настоящее, большое, трудное

искусство, и речь о нем впереди.

Но оно уже не принесло актрисе той легендарной славы, какую заслуживает звезда ее класса. Наверное, в комплекс звезды входит еще и неожиданность, своего рода катастрофичность ее появления. Звезда ставит вас перед фактом — решительно, разом и окончательно. Вообразите Сильву, с которой мы знакомимся исподволь, понемногу узнаем ее душевные свойства, чтобы открыть однажды всю их истинную красоту. Это будет совсем из другой оперы. Нет, Сильва должна явиться как удар молнии — в ярко-красном платье на ярко-синем фоне, на самой верхней точке сцены, там, куда сходятся лучи всех прожекторов и взгляды всех присутствующих, от кордебалета до галерки, — и, явившись, с шикарной такой оттяжечкой обрушить на замерший в предощущении восторга зал свое бессмертное «Ча-сти-ца чер-та в нас…».

Это условие Гурченко, казалось бы, выполнила. Явилась неожиданно. Но еще не знала точно зачем. Явилась в чужом обличье. Когда поняла — было уже поздно. Неожиданности не повторяются дважды.

Сколько интересно начинавших актрис, исчерпав свой первый небогатый творческий запас, на том и кончились! Талант, который принято считать материей хрупкой, поверяется именно прочностью.

Годы, прошедшие после «Романа и Франчески», были для Гурченко трудными. Она сыграла драматическую роль в фильме В. Венгерова «Балтийское небо», сыграла в экранизации повести Панаса Мирного «Гулящая», но, чтобы сломать уже сложившееся о ней представление, нужна была удача принципиальная, громкая, способная утвердить ее как актрису драматическую.

Нового качества в то время от Гурченко, однако, никто не ждал. Было очевидно, что именно музыка, пение, танец вели в ее даровании главные партии, а такой расклад был уже не ко времени. Музыкальный фильм в нашем кино тогда переживал не лучшую свою пору. «Карнавальная ночь» рецидивов не знала. Это были годы «тихого» кинематографа, который только что в острой полемике завоевал право на бытоподобие и теперь открывал для себя скромную правду каждого дня.

Вспоминая это время спустя много лет, в интервью газете «Книжное обозрение» Гурченко скажет, что драматические роли вообще стала играть «с горя», потому что тогда «почти не снимали комедий»[7]. Здесь есть эмоциональный перехлест. Есть и неточность.

Комедии в шестидесятые снимались, и какие! В начале десятилетия стартовал Георгий Данелия. Его картины «Я шагаю

по Москве» и «Тридцать три» принесли в мир кинокомедии непривычные еще краски реального быта — того самого, что казался будничным, скучно знакомым и для такого жизнерадостного и праздничного жанра неприспособленным. Начинал свой путь Юрий Чулюкин с «Неподдающимися» и «Девчатами». Эльдар Рязанов снимал «Берегись автомобиля», Василий Шукшин — «Живет такой парень», Тенгиз Абуладзе — «Я, бабушка, Илико и Илларион»…

Это комедии, в которых нет острот и эксцентрики — ничего специально придуманного, чтоб смешить. Юмор извлекался из каждого дня, из простых бытовых движений и подробностей. К веселому изумлению располагал уже сам момент узнавания окружающей жизни на экране — эффект по тому времени неожиданно острый и радостный. Условные формы кинозрелища получили решительную отставку, актеры стремились не «играть» на экране, старались на нем «жить». Декоративность, всяческая «театральность» в кино считались возвратом к не лучшим традициям, и чаще всего действительно таковыми и были.

Эстетическая ситуация резко менялась. В своем маятникообразном движении она приближалась к крайней точке. Это потом уже «бытовой» кинематограф, пройдя эту критическую точку, покажется исчерпавшим если не свои возможности, то свою новизну. И будет полемически «отменен» новым взрывом киноусловности и зрелищности. С того времени, как Михаил Ромм снял «9 дней одного года» и фильм этот, став своего рода эстетическим манифестом, обосновал наступление нового этапа не только в биографии мастера, но и во всем нашем кино, — пройдет едва десятилетие. И появятся «манифесты» новые. С ними выступят, один за другим, Ролан Быков, Александр Митта — сторонники зрелищного кинематографа. А потом вчерашние противники попытаются найти пути друг к другу, вступят в союз, и им понадобится актер нового типа. Понадобится Гурченко в ее нынешнем качестве.

«Вот и наступило мое время, — вздохнет она в том же интервью «Книжному обозрению». — Но сколько же пришлось ждать…».

А пока на дворе — начальные шестидесятые. Вся эстетическая закваска, на которой росла Гурченко, была тут совершенно лишней. Наверное, сама Любовь Орлова, явись она в эти годы впервые со своей Анютой, потерпела бы фиаско. Что, впрочем, и произошло в фильме «Русский сувенир», поставленном по обычным для александровских комедий канонам, вполне жизнеспособным в тридцатые и даже еще в конце сороковых годов.

Такого рода кинематограф теперь казался немыслимым, архаичным. О нем писали не иначе как в фельетонных регистрах. Его ругали с наслаждением, забывая подчас про этику, про опасность выплеснуть ребенка, про то, что легче всего затоптать ростки, но тогда не дождешься урожая…

Эстетическая ситуация шестидесятых — еще одна и, наверное, самая важная из причин, по которым Гурченко не могла тогда состояться как звезда — в звездах такого типа не было потребности.

Она попросту припоздала со своей чечеткой, гитарой, черным платьем с белой муфточкой…

# «Сырой материал»

*Как неправильно, когда слава приходит к молодому актеру. Он еще ничего не умеет. Он еще сырой материал… Слава меня изломала и оставила в полном недоумении.*

*Из книги «Мое взрослое детство»*

Педагоги ВГИКа видели в своей студентке серьезный драматический талант. Да и сама Гурченко, давая в 1966 году интервью для журнала «Искусство кино» критику Татьяне Хлоплянкиной, вспоминала годы после «Девушки с гитарой» и сетовала: «Порой мне казалось, что уже никому не придет в голову предложить мне другую, драматическую роль… Комедии, в которых я время от времени продолжала сниматься, имели некоторый успех у зрителей, но меня эта работа уже не удовлетворяла. Хотелось идти дальше»[8].

Память неизбежно спрямляет изгибы жизненного пути. Подчиняясь настроению или задаче момента, она послушно опускает все, что настроению или задачам противоречит.

Ведь была драматическая роль! И не одна. И именно после «Девушки с гитарой».

Из беседы автора с режиссером Владимиром Венгеровым:

— Шли пробы на роль девочки в «Балтийском небе». Гурченко пришла в павильон в валенках, в шапке с длинными ушами, черты лица заострились, в глазах тревога… Ничего общего с той беззаботной Гурченко, какую мы знали по экрану. Всех убедила, что именно она должна играть эту блокадную девочку. Хотя ее педагоги, Макарова и Герасимов, помню, были очень удивлены, что Люсю Гурченко взяли на драматическую роль. Ее амплуа тогда были песни. Тут она не знала себе равных. Помнила их множество, и между съемками все, кто был в павильоне, собирались ее слушать.

Но она была актрисой. Уже тогда — опытной, активной, цепкой. Понравились мы друг другу, сразу нашли общий язык. Работали на полном доверии, мне всегда по душе было ее очень серьезное отношение к делу. Потом я ее пригласил на трудную драматическую роль в «Рабочем поселке», и сыграла она, на мой взгляд, блестяще, уже тогда доказав, каким широким диапазоном

красок владеет. Мы ее пробовали и в «Живом трупе», и она отлично пела цыганские песни. На роль утвердили другую актрису, но озвучивала ее все равно Люся Гурченко…

«Балтийское небо», двухсерийная картина по роману Николая Чуковского, вышла в 1960 году. И Гурченко немедленно была приглашена сыграть еще одну драматическую, даже трагедийную роль. Это была Христя в «Гулящей» по роману Панаса Мирного.

И только потом, вслед за этими двумя фильмами действительно пошла длинная череда второстепенных ролей в комедиях либо неудачных, либо имевших неудачную судьбу. Были годы и вовсе без ролей, без фильмов…

Венгеров вспоминает, что в работе над «Балтийским небом» проблем с Гурченко не было никаких. И сомнений тоже. В роль она вошла так органично, что лучшего и желать нельзя. Скудное военное детство было ей хорошо знакомо: как и ее героиня, ленинградка Соня, она голодала с мамой в оккупированном Харькове и точно так же, расставаясь с ней хоть на час, не знала, увидит ли снова. Знакомы были эти промерзшие стены давно не топленных квартир, и жизнь почти на грани небытия, и то чудо, что жизнь все-таки продолжалась — люди хотели надеяться, и каждый лучик радости воспринимался как счастье. Соня была постарше харьковской Люси Гурченко и чуть помоложе Люси Гурченко нынешней, но в фильме проходило время, и Соня росла, из угловатого подростка становилась девушкой и узнавала первые терзания любви и ревности.

В сущности, эта роль в картине была далеко не главной. Наше внимание сосредоточивалось на других, взрослых героях, эти характеры были разработаны подробно. Соня же выражала в себе как бы судьбу поколения, выросшего на войне. И в том единстве общего и индивидуального, какое являет собой всякий художественный образ, тут, в этой роли, акцент нужно было делать на общем, типичном. Но Гурченко не была бы сама собой, если бы память тут же не подсказала ей множество таких деталей, какие знать может только человек, сам подобное переживший, сам родом из военного детства. Уличного детства, почти не знавшего домашнего тепла и отчаянно по нему тосковавшего.

Девочка с мышиными хвостиками тоненьких кос. В глазах уже застыло постоянное предощущение беды. Такой мы видим ее в первых кадрах. К этому внешнему, очень точному рисунку Гурченко, уже от себя, добавила дворовую скороговорочку, хорошо знакомую ей повадку подростка, выросшего на улице: ее Соня очень натурально тузит своего младшего брата Славку — беззлобно и больно, с сугубо воспитательными целями. Но уже в соседнем кадре, на крупном плане, играет переживание

приблизительно так, как видела в кино, как это вообще было принято на экране в те годы — так, чтобы никакая краска не пропала для зрителя, не ускользнула бы от него. И ход и глубина переживаний героини обозначены и выражены так ясно, что ничего не остается про запас ни у актрисы, ни у героини, ни у зрителя. Вся душа как на ладони. Сейчас это чуть забавно смотреть, несмотря на весь драматизм ситуаций. Уж очень умозрительный получается рисунок у юной актрисы. По-школьному правильный, но страшно далекий от привычных нам теперь непосредственности, житейской, а не сценической естественности кинообраза.

Потом можно было перестать играть трагедию, и Гурченко начинала просто жить на экране с этой своей дворовой повадочкой. И приходила на экран достоверность, какая через несколько лет станет безусловным завоеванием нашего кино.

Ей особенно удались в этой роли эпизоды «пробуждения», «оттаивания» героини. Они относятся к лучшим в фильме. Вот только что прибежала с улицы домой в своих огромных валенках, в ватных стеганых штанах, с повязкой дружинницы на рукаве — женщина из фронтового города, без возраста, без собственной судьбы и личной жизни: не до того — война…

Распахнула шкаф. Блеснули лакированные туфли, зашелестели мирные платья, пришельцы из каких-то других, далеких времен. А у нее еще детская припухлость на лице, она тех времен, по сути, и не знала по-настоящему.

Сбросила ватник. Примерила платье. Присела церемонно перед зеркалом, накинула прозрачный оренбургский платок — интересно, что получится. То танцовщицей себя вообразит, то тореро. Диковинное, невиданное зрелище перед ней в зеркале. Она себя такой и не видела никогда. Смотрит вопросительно. Неужели так может быть? Неужели так будет?

Все будет, когда придет победа.

Этот эпизод становился в фильме предвестием, началом новой жизни. За окном грохот канонады — бьют наши, уверенно, близко. И девушка, только что сбросившая с себя нелепый кокон блокадного подростка, прямо в этих хрупких туфельках бежала на улицу, на снег, встречать эту победную канонаду.

И сразу сломан тягостный ритм. Прорвана блокада. Как весна, врывается в фильм длинный, упоительный, подробный эпизод первомайского вечера с танцами, с оркестром — как до войны. И с таким человеческим братством, какое возникает только в годы великих испытаний.

Этот эпизод, отсутствующий в романе, занял в фильме огромное место, стал эмоциональным центром всей второй серии.

Николай Чуковский в своем письме в «Литературную газету» протестовал против столь своевольного обращения с материалом романа, он озаглавил свое письмо «Бесцеремонность» и требовал снять фильм с экрана. Многие линии романа на экране действительно оказались лишь намеченными.

Но это и не могло быть иначе. Роман, который читаешь день за днем, — это не фильм, который нужно смотреть на одном дыхании. Здесь — истоки многих конфликтов между авторами и «экранизаторами», между защитниками «буквы» и рачителями «духа»…

Вот и в фильме «Балтийское небо» создатели подробнее всего разрабатывали эмоциональную партитуру, жертвуя многими чисто литературными линиями, мотивами, образами. Думаю, они были правы. Образ борющегося Ленинграда, возникший в фильме, обладал высокой поэтической силой и был, несомненно, генетически связан с образами романа; два произведения как бы дополняли друг друга, в общем движении к единому художественному итогу сливая силы двух искусств — литературы и кино.

Формально — режиссер своевольно отступал от романа. «Забывал» об одних действующих лицах. Выводил в центр повествования других. Именно так во второй серии вышла на авансцену «героиня из окружения» — героиня Гурченко, Соня. В этом был явный умысел. Мотив пробуждения в подростке девушки, мотив созревания ее первого чувства, мотив весны и победы, мотив города, сбрасывающего с себя зимнюю серость и возвращающего себе прежнюю поэзию и красоту, — все это должно было слиться в фильме, чтобы передать настроение людей в преддверии близкой победы, атмосферу всеобщего возрождения. Получился кинематографический образ редкой чистоты и эмоциональной силы.

Гурченко в этих эпизодах — первомайский вечер, первое свидание, расставание и снова встреча с любимым — как обещание прекрасного. Есть что-то песенное в том, как играют они с Олегом Борисовым сцену свидания на улицах Ленинграда, в этих бесконечных блужданиях по мостам, освещенным призрачным светом белой ночи, в этих снова и снова повторяющихся, как рефрен, словах прощания, в этих руках, которые не могут расстаться, в этом контрасте ощетинившегося, замершего города и победительного чувства жизни, пробивающегося как трава сквозь асфальт.

Все, чем поразит нас Гурченко через много лет, уже прорастало в этой картине. Теперь это ясно видишь. Но фильм теперь в прошлом, его мало кто видит сегодня. И если бы этой

прозорливости, с какой мы провидим минувшее, нам вот так же доставало бы при взгляде в завтра, в надежду…

После «Карнавальной ночи» рецензии шли потоком. Теперь в печати промелькнуло лишь несколько одобрительных строк о работе актрисы. Сколько-нибудь серьезного разговора об этой необычной роли тогда не состоялось ни в критике, ни в профессиональном кругу. А как нужен был такой разговор!

Роль, на которую возлагалось столько надежд, упала как бы в пустоту, и Гурченко так и осталась в полнейшем неведении, что там, в этой картине, у нее получилось, а что нет и почему. ВГИК с его требовательными педагогами был давно позади, надо было плыть по киноморю на свой страх и риск. А будет буря — мы поспорим…

С этим задором, с этой возрастающей верой в свои силы и вошла Гурченко в новую картину, в экранизацию романа Панаса Мирного «Гулящая».

Мелодраматичность фабулы романа была режиссером умножена многократно. И. Кавалеридзе, признанный мастер кино, переживал тогда не лучший период, фильм оказался неудачным. Уже в сценарии, в самом отборе материала для фильма фабула как бы спрессовалась, отжав в отходы все психологические нюансы, всю «литературную воду», оставив только сюжетную канву, пунктир трагической судьбы героини. Но вместе с «литературной водой» ушел и воздух романа. И образ, который возник при этом, уже не нес никакой самостоятельной энергии — он был словно комикс, упрощенный вариант, пересказ, беглость которого должна была компенсироваться преувеличенно надрывной интонацией.

Пересказ был самоцелью. Авторов картины занимали только душераздирающие ситуации, в которые попадала бедная крестьянская девушка. Эти ситуации они и стремились донести до зрителя. Но если кино всего лишь отражает уже отраженное, оно неизбежно отходит от литературы и впадает в древний, как само искусство, грех литературщины.

Оттого весь климат фильма был искусственно взвинченным, нервическим, располагающим к экзальтации, пафосу, простейшей символике.

Интересно, что хуже всех себя чувствовала в этом климате исполнительница центральной роли. «Актеры окружения» тут были как рыба в воде — они послушно позировали в патетических композициях, их герои не ходили, а выступали, не говорили, а провозглашали. Им не был задан единый стилистический ключ. В сценах барского веселья фильм впадал в водевильный тон, и пьяные гости плясали на столах, куражась на манер гоголевских

персонажей, но не из книги, а из оперы. Зато когда молодой сочинитель пытался завоевать расположение соблазнительной девушки с сомнительной репутацией, его огромная тень коршуном нависала над ней, как туча над судьбой, и с такой обезоруживающе простодушной символикой было это снято, что актрисе оставалось только в меру сил соответствовать, раскалять до предела свои эмоциональные струны.

Она все делала, что требовалось. Но чувствовала себя неуютно. Все ее актерское существо чуяло какую-то неправду.

Вот идут первые эпизоды: Христя пока еще чиста, как слеза, она счастлива, потому что взяли ее в богатый дом прислугой, и полюбоваться можно, как сноровисто она расставляет чашки по блюдцам, как накрывает стол для гостей. И так она хороша, что понятно: все за ней пытаются приударить. На водевильный шабаш смотрит с ужасом, дивится, прикрывая рот уголком платка. Отыгрывает каждую ситуацию сполна.

Как во всяком торопливом пересказе, события мчатся стремительно, и актерам надо взлетать на эмоциональные вершины без разбега. Значит, надо действовать наверняка. Уже на первой десятиминутке фильма свершается убийство, судьба Христи сломана, к ней прилипло прозвище Гулящая, и она идет по селу, озираясь как затравленный пес. Теперь от актрисы требуют играть затравленность, и она передает все признаки такого именно человеческого состояния. Передает полно, с максимальной выразительностью, и в этой абсолютной выразительности Христя действительно на затравленного пса похожа. Не забывает также про деревенскую неуклюжесть, даже косолапит немного.

Так и развиваются этот фильм и эта роль — короткими кадрами, в пределах каждого нужно обозначить некое состояние героини. Это состояние замкнуто внутри кадра, у него нет истоков до него и не будет продолжения после. Нужно все в этот кадр вложить. Педаль нажата до отказа — такое задание актерам. И есть еще «сквозная задача»: зритель должен ежесекундно ощущать обреченность этой судьбы, ее трагедийное звучание. Поэтому все, что делает Христя — чистит ли ботинки, раздувает ли сапогом самовар, — она делает с выражением напряженного, порывистого ожидания.

Каждое новое чувство не рождается, не бросает свой отсвет на лицо героини и его не преображает — оно на лице фиксируется сразу, от начала кадра и сохраняется до конца. Мимика актрисы здесь кажется неправдоподобно бедной для той Гурченко, какую мы теперь знаем. Ее миловидное лицо почти мертво. Изображает.

«Звездные минуты» наступают для нее, когда Христя, отчаявшись поправить свою судьбу, нанимается в вертеп, в шантан. Здесь она лихо пляшет — в платье с глубоким декольте, в залихватской шляпке. Мелькают оборки, чулки, подвязки. Артистка Маргарита Гладунко, в цилиндре и при фраке, изображает кавалера: «Матчиш — прелестный танец…»

Камера патетически акцентирует нескромные взгляды завсегдатаев этого гнездилища греха и порока.

Камера берет ее в кадр так, чтобы была хорошо видна слева на подбородке развратная мушка.

Камера задает тон и стиль.

— Я так устала! — говорит Христя в шляпке, поблескивая хрустальными сережками и драматически скосив глаза по диагонали кадра вниз и вбок.

Это звучит прочувствованно, как требовалось. И предельно неискренне. Танцевать матчиш Гурченко могла хоть до завтрашнего дня. В кадрах этих совершенно ясно было, что — «черти водятся». Но в фильме изображалась драма. Каждый персонаж помнил об этом каждую минуту.

Хорошенькую субретку увозил к себе в имение местный богач Колесник. Она уже потеряла надежду на истинную любовь, на чистую жизнь, хотела жизни спокойной. Чтобы выразить всю эфемерность этого ее состояния, фильм неожиданно срывается в стихию того, что мы теперь назвали бы мюзиклом. Пробудившись утром в роскошном палаццо, Христя упоенно, на манер Карлы Доннер из «Большого вальса», ходит по своим апартаментам, поет романс под закадровое фортепиано, романс сменяется плясовой, героиня нежно целует грифов на мраморной лестнице, в шикарном платье с хвостом танцует на ступеньках и учиняет веселый перепляс. Неожиданно прорвавшаяся стихия романтического кино продолжает буйствовать на солнечных лужайках перед прудом, где Христя щебечет с цветочками. И патетически контрастирует с мотивом народного горя: здесь же, среди мрамора и зелени, случается стычка крестьян с их барином-угнетателем.

В финале картины, изгнанная отовсюду, обессилевшая от долгого пути назад, в деревню, Христя замерзает у порога родного дома. Идет жесточайшая мелодрама, ее стиль явно навеян режиссеру сценой безумия Офелии, а предсмертную мечту Христи: «Приду домой, все побелю… И детки повиснут на шее и скажут: «Мама! Мама! Мама!»» — Гурченко играет, в точности воспроизводя интонации Аллы Тарасовой в популярном тогда фильме «Без вины виноватые». На ней костюм из «Золушки». И она безукоризненно красива, даже когда ее сковывает мороз.

Роль складывалась из лоскутков. Каждый — своего цвета, каждый — из какого-то фильма.

Некоторые из этих лоскутков Гурченко проигрывала упоенно, чувствуя опору в когда-то виденном, пусть не своем, но — любимом. Это и было для нее тогда — актерство. В других — не понимала, что ей делать. Судьба Христи никак не корреспондировалась с ее собственным опытом, с ее натурой, воспринималась ею литературно, и режиссер не предложил актрисе более основательных опор. Не имел их и весь фильм.

Абсолютно несамостоятельная во всех составляющих, картина эта как бы подытожила самые мрачные прогнозы. Играть с таким надрывом могли сотни актрис. Чудо уникальности, обещанное в ту счастливую «карнавальную ночь», не свершилось. Звездное сияние угасло, сменившись зыбким, отрезвляющим рассветом. Не состоялась и драматическая актриса, это было ясно теперь каждому.

Кино — вещь жестокая. Не состоялась — и мимо. Можно снимать других. Винить тут некого. Кино вообще не привыкло работать на актера, настраивать свои струны под его мелодию — оно берет у актера то, что в данный момент требуется, а если актер того предложить не может, извините.

Сегодня, однако, кино под Гурченко подстраивается, сообразуется с ней, как некогда сообразовывалось с Любовью Орловой. Не многим посчастливилось отвоевать это право — диктовать свои условия, свой климат, свой стиль, свою тему. Реализовывать в искусстве богатства собственного опыта, жизненного и профессионального, подобно тому, как это делает писатель, или драматург, или композитор — автор.

Она станет автором своих ролей.

Тогда она еще этого не умела. Не могла претендовать на такое право. И не была к этому готова: ее актерство еще не вырастало из жизни и с ней почти не соприкасалось. В кинопавильон она еще входила как в кинотеатр — входила в мир грез. Она действительно была «сырой материал».

# *Пауза. Театр. Песни*

*Всегда стремлюсь к тому, чтобы мои героини были подтянуты, элегантны, что называется, держали себя в струне — и внутренне и внешне.*

*Женщина в любых обстоятельствах должна оставаться женщиной, не распускаться, не терять надежду, тогда и счастье скорее ее найдет…*

*Из интервью «Правде», 1983 г.*

Должны, в принципе, существовать в искусстве люди, в профессиональную обязанность которых входило бы разглядеть в «сыром материале» его потенциальные возможности, увидеть сильные стороны дарования, нередко наглухо заслоненные от поверхностных взоров шелухой наигрыша, штампов, лжетрадиций. Они должны быть зоркими, чтобы уметь за подражанием увидеть свое. Должны быть по-хозяйски рачительными, чтобы все у них шло в дело и каждое зернышко таланта прорастало.

Театральный режиссер заинтересован в творческом росте труппы. Он проклюнувшимся росткам обычно помогает.

Кто поможет молодому актеру в кино?

Гурченко молчала в кино четыре года. И только потом, словно ослабев после долгой болезни бездействия, трудно и нерешительно стала ощутимо подавать на экране признаки жизни.

Тишину эту больничную, воцарившуюся теперь в ее судьбе, первым нарушил не критик и не режиссер: представители этих славных профессий давно устремились к иным «объектам», блуждали по иным галактикам в поисках новых звезд. И в какой-то степени это понятно было: время требовало новизны, оно новизны жаждало, оно стремительно сдвинулось тогда и помчалось вперед.

Тишину нарушил собрат по профессии. В «Советском экране» была напечатана статья Эраста Гарина. Замечательный мастер, живая легенда нашего кино, первым написал о самом главном, на

чем замешено дарование молодой актрисы. О том, что было в искусстве крайне дефицитным и что никак нельзя было искусству терять, упускать так близоруко и бестолково.

«Меня часто удивляет пренебрежение молодых к фантазированию в образе. Очень часто играют ничем не обогащенное свое неповторимое «я». Гурченко обладает жаждой фантазирования. Она — подлинная актриса перевоплощения. Острая, яркая комедийность и глубокий, сдержанный драматизм — все ей доступно. Прирожденная «лицедейка», как сказали бы в старину…

Издержки экранизаций, когда погоня за литературным первоисточником сводит сложные сцены к примитивной информации, безусловно, сковывали одаренную актрису. И тем не менее во всех этих ролях она показала огромные артистические возможности, редко соединяющиеся в одном лице.

Хочется пожелать Гурченко общения со зрелыми художниками, которым не изменял бы вкус, чувство меры, глубина проникновения в сложность человека.

Хочется увидеть Гурченко на сцене, где ее фантазия, темперамент, графическое своеобразие, редкое ее свойство «заражать» зрителя могли бы в углубленной и сосредоточенной работе в театре дать ей возможность от начала до конца, со всеми нюансами, деталями делать роли, выверяя их до съемок для экрана!

И, конечно, хочется увидеть Гурченко в новых фильмах, которые откроют — я в этом уверен — неизвестные еще нам новые возможности талантливой актрисы»[9].

Номер журнала лег в скудный семейный архив, рядом с самодельным альбомом, куда Марк Гаврилович Гурченко вклеивал рецензии и фотографии из газет.

И вновь — тишина.

Архив казался теперь кладбищем надежд.

Там хранилась вырезка из харьковской газеты «Красное знамя» за 1957 год — земляк-журналист писал ликующе: «Еще недавно Людмила Гурченко была ученицей 6-й средней школы. Она часто сидела в этом же зале Дворца пионеров, с волнением слушала выступления артистов и думала, что, наверное, очень трудно быть настоящей артисткой. Она сама любила петь, танцевать, играть на рояле, аккордеоне. Девочка училась в музыкальной школе. И когда перед нею встал вопрос «кем быть?», у нее готов был твердый ответ — артисткой.

На старших курсах начались первые выступления Людмилы. Маленькая роль комсомолки-агитатора в «Дороге правды», роль Тани Балашовой в картине «Сердце бьется вновь», а затем

«Карнавальная ночь»…[10]

На этом — обрыв.

Обрыв жизни — как обрыв ленты в плохом кинозале. Только нельзя крикнуть механику: «Сапожник!» Кто у нас тут механик?

Вот я сейчас, наверное, нагнетаю, драматизирую. Ну что случилось, право же! Ведь поснималась — дай теперь другим. Сколько людей в искусстве вот так где-то потерялось в расцвете сил — и ничего, искусство пока живо… Гурченко еще повезло, она снимается, и даже слишком много, как считают некоторые. И уже — народная СССР. Полсотни фильмов, и даже более того. Счастливая судьба, драматизировать ее не нужно.

Драматизирую оттого, что страшно на миг вообразить, как все вдруг кончилось бы тогда, на «Гулящей». Это значит, что не было бы ни «Пяти вечеров», ни «Двадцати дней без войны», ни «Бенефисов», ни «Вокзала для двоих»… Не было бы того, что мы зовем теперь «феномен Людмилы Гурченко» и что так и войдет под этим именем в историю нашего кино.

Могло так случиться? Некоторые считают — не могло. Настоящее всегда прорастает.

А как же, отвечаю, Фаина Раневская? Конечно, ока «проросла», конечно, останется в истории искусства как одна из грандиознейших актрис нашего времени. Но как многое не свершилось, как многого мы недосчитались за долгие годы, пока она молчала, пока в кинопавильонах не звучал ее голос, а если звучал, то в эпизодах или в фильмах столь скверных, что она сама о них говорила: сняться в таких — как плюнуть в вечность.

Не я драматизирую — к сожалению, жизнь.

А сколько наших зрительских надежд угасло, сколько актерских имен потерялось на взлете — где они, эти наши былые кумиры, ведь живы где-то, о чем думают, как себя чувствуют?

Нужно что-то делать с «вечной» актерской проблемой: ненормально, если для того чтоб выстоять, в кино необходима вот такая неистовая, поистине сокрушительная жажда творчества, какая есть у Людмилы Гурченко. Ее жесточайшая, не всем понятная самодисциплина и мужество верить в себя, когда все вокруг уже верить перестали. Качества редчайшие, сугубо индивидуальные, по счастливой случайности судьбы сошедшиеся в ее характере. Она «сама себя сделала». Но мы-то говорим постоянно о том, чтобы талант растить, чтобы его не бросать на произвол судьбы.

«В ожидании роли шли дни, месяцы, годы… Временное мое бездействие в кино угрожающе затянулось. А сил было так много! Так хотелось играть! Были какие-то концерты, выезды, литературные чтения… Я приходила домой и, мучительно

переполненная впечатлениями, писала песни…»[11]

Чтобы понять, насколько серьезна эта драма, надо вспомнить о характере нашей героини. Есть, конечно, и такие актеры, для которых профессия — не более чем профессия, ей отдаешь рабочее время, а в выходной о деле можно забыть. Гурченко принадлежит к трудному племени людей, которые без творчества шагу ступить не могут. Рассказывая, она показывает. Идет — танцует в только ей слышимом ритме. Живет — играет беспрерывно, лицедействует, перевоплощается, обрушивает на собеседника поток мимолетных зарисовок. Так живописцы прошлого оставляли на салфетках монмартрских кафе свои наброски — им нужно было писать беспрерывно, не для тренажа, не для самовыражения. Это для них был наиболее естественный способ осваивать мир, общаться с ним, функционировать в нем — жить. Теперь художники уже не с такой щедростью разбрасывают крупицы своего таланта…

Зарисовки, даже на салфетках, все-таки остаются.

Актерский набросок к роли, даже гениальный, промелькнув в дружеской беседе, тут же исчезает для вечности. И словесные описания бессильны. Остается ощущение бурной талантливости собеседника.

Не играть Гурченко не может вообще. Все однажды увиденное отложилось в ней, хранится в каких-то ячейках ее памяти; оживить это воспоминание, сделать его видимым для окружающих ей очень легко, природа наделила ее подвижным и гибким актерским аппаратом. «Актерская природа вибрирующая», — напишет она позже, имея в виду эту постоянную готовность своих струн отозваться, зазвучать, воспроизвести некогда услышанную мелодию жизни, а одновременно — и прокомментировать ее, и преобразить, и авторизовать.

Это качество не универсально даже в актерском мире. Многие обходятся без него. Для них не так трагичен творческий простой.

Для актрис, подобных Гурченко, это катастрофа.

Мы почувствуем ее глубину, если вообразим, что утратили вдруг дар речи. И накопления души не находят больше выхода.

Гурченко упорно искала выход.

Эраст Гарин написал о том, как нужна ей «углубленная и сосредоточенная работа в театре». И она попыталась прийти в театр. К театру относилась всегда сложно. Чтобы передать свое ощущение от несимпатичной ей сценической манеры, она обычно делает «премьерное» лицо и произносит внятно и наполненно следующий диалог: «Вадим, ты не прав!» — «Нет, ты не прав, Сэргэй!»… Но это не мешает ей с восхищением вспоминать о

впечатлениях иных — иных принципиально и родственных ее художнической натуре.

«Забрела однажды в «Современник». «Назначение» — так называлась пьеса, которая поразила меня своим подлинным реализмом, своей предельно естественной интонацией. Люди на сцене говорили, как дома. Актеры играли так, что не видно было «швов» режиссуры. Я поняла, что ничего так не хочу, как быть принятой в этот театр»[12] — это из интервью 1977 года.

Размышляла о театре она и раньше. В самом начале своего первого «звездного пути» автору первой рекламной книжечки, изданной о ней бюро кинопропаганды, сказала очень убежденно:

— Я думаю, каждый актер должен работать в театре, выходить на сцену, ощущать дыхание зрительного зала. Особенно это необходимо актеру кино, который лишен непосредственного контакта со зрителем…[13]

Через много лет, когда Гурченко будет уже в расцвете своей новой, прочной и настоящей славы, осенью 1982 года корреспондент «Книжного обозрения» спросит:

— Вам никогда не хотелось работать в театре?

И она категорически ответит:

— Считаю, что я — профессиональная актриса кино. По-настоящему живу лишь на съемочной площадке. Люблю ее запахи, неуклюжесть павильонов, резкий свет, который многие не выдерживают, жалуются, падают от усталости, а я стою, плыву и — счастлива[14].

И еще раз подтвердит в интервью одесской вечерней газете:

— У меня сложное отношение к театру…

Дорога надежд и разочарований тут была длинной. Пройти ее сейчас заново интересно, но и трудно, потому что кинороли Гурченко, даже самые неудачные и забытые, в законсервированном виде хранятся в жестяных коробках Госфильмофонда и могут быть в любой момент востребованы к жизни. Роли, сыгранные на сцене, ушли, воспоминания о них скудны и непрочны, скорректированы впечатлениями о ее позднем актерском опыте. И все же почему не состоялась ее театральная судьба — надо понять. И что при этом она потеряла. И потеряла ли вообще.

Для показа в «Современнике» она самостоятельно подготовила роль в пьесе полюбившегося ей Александра Володина «Старшая сестра». Смотрела вся труппа театра, того самого, что был в те годы одним из самых бурлящих центров духовной жизни Москвы. Каждая его премьера становилась событием, потому что молодым художникам, собравшимся в студии на площади Маяковского, посчастливилось услышать

голос, язык, душу своего поколения. Это был союз единомышленников, единоверцев в искусстве, он возник по внутренней потребности, из студенческого курса, и постороннему войти в него было нелегко. Не потому, что союз этот был замкнут или отгорожен от мира. Но в нем сложилась своя устойчивая система взаимоотношений, свой кодекс актерской чести, своя концепция творчества в современном театре. И своя очень жесткая дисциплина, требующая от «рыцарей» этого «ордена» полной самоотреченности. Никаких сторонних интересов. Никакой личной жизни. Репетировали ночами, держались на кофе и энтузиазме.

И никакой «звездности». Нет ролей больших и маленьких. Каждая — самая главная в пьесе и в жизни. Никто не тащит на себя одеяло. Все равны. Все делают общее дело, и нет его важней.

— Это была каторга, — скажет мне много лет спустя, вспоминая, один из «рыцарей». И, помолчав, добавит: — Но какая счастливая!

Гурченко в труппу приняли. И она стала выходить на сцену, к подножию которой собиралась «вся Москва». Что могла она сказать «всей Москве»?

Из беседы с актрисой театра Людмилой Ивановой:

— Люсе теперь, наверное, смешно вспоминать: мы с ней играли почти массовку, у меня роли чуть побольше, у нее чуть поменьше. Был у нас такой прекрасный спектакль — «Без креста», по Тендрякову, помните? Мы играли там колхозниц-доярок. У меня хоть кусочек текста с Евстигнеевым был. У нее — ни слова.

— А она не пыталась сделать свою маленькую роль заметной, интересной, знаете, как это бывает?..

— Нет, не пыталась. Это и не нужно было спектаклю. А вот в «Дне свадьбы» у нее была роль побольше. Майка. Характерная роль, и она могла включить в нее свои наблюдения — социальные зарисовки, какие она очень хорошо умеет делать.

Потом мы поехали с концертами — Тамбов, Донецк, Херсон. Фактически это был ее творческий вечер, а мы просто помогали ей работать. Она играла большой эпизод из «Старшей сестры» — играла гастрольно, концертно. Это была сцена прихода Володи, жениха, — он пришел свататься, а Надя демонстрирует ему свои таланты. Актрисе тут можно попеть, потанцевать, вообще — показаться разнообразно.

Во втором отделении она пела. У нас был небольшой ансамбль, и вот под него она пела песни из фильмов, романсы. Для меня это была колоссальная радость — я вообще очень люблю, как она поет, и вдобавок Люся впервые исполнила тогда мою первую песню — «Улица Горького»…

Мы там, в поездке, сдружились. Люся, понимаете, из тех людей… как бы сказать… вот: она — личность. Поэтому ее и пригласили в наш театр — в нем всегда ценился актер-личность. Ефремов собирал таких людей, единомышленников.

Ей трудно было очень. Каждый, кто приходит в «Современник», трудно притирается. Тем более что она уже к тому времени была сложившимся художником, многое умела — а тут надо было начинать все сначала, выходить на «кушать подано», и никакой уверенности в том, что дадут играть что-нибудь посерьезнее. Она и без кино жить не могла, а с этим делом у нас в театре строго…

Но вот что мне в ней очень нравится — даже в самые трудные времена она не теряла веру в себя. Как говорят англичане, «keep smiling» — «продолжай улыбаться»; всегда была подтянута, элегантна, держала себя так, будто все у нее в порядке, вот это в ней всегда было замечательно. Поэтому и тянутся к ней люди. Опустить руки — ведь это, знаете, каждый умеет…

Потом Игорь Кваша стал ставить «Сирано де Бержерака». И тут впервые ей дали играть по-настоящему большую роль — Роксаны. Помню, мы собрались как-то ночью — у нас тогда ночные репетиции были обычным делом, нам поставили декорацию — огромную лестницу, и Кваша решил попробовать на этой лестнице как бы в схеме представить весь спектакль — как это будет выглядеть. И Гурченко с удивительной своей пластикой попыталась на этих ступеньках наметить единым махом всю роль, как она ее видит. Где-то текстом из роли, где-то абракадаброй, где-то английской тарабарщиной, пародируя, как это сделала бы, например, английская актриса, — всю роль вот так и прошла. Это так резко, смело было, что я просто с завистью смотрела: немногие так могут.

На спектаклях с такой отдачей и таким азартом, так свободно и легко эту роль она потом уже никогда не играла…

Тут передадим слово рецензенту журнала «Театр» И. Мягковой:

«Про ту Роксану, которую сыграла Гурченко, можно сказать, что она своенравна, энергична, расчетлива… Но про нее никак не скажешь, что она поэтична. Не скажешь, что она гордая и нежная, причудница, любящая, но готовая оттолкнуть любимого, если он окажется обыкновенным человеком. И — полюбить другого за то, что он большой поэт…

При встрече с Сирано в кондитерской Роксана — Гурченко холодна, целеустремленна и идет к своей цели бестактно и напрямик. Добивается ее без радости. Холодна она и с Кристианом, но тут ей скучно: слишком легко достигается цель, и

она пробует поиграть с бароном как кошка с пойманной мышью. Диалог, который завязывается между нею и Кристианом — Сирано, неуловимо напоминает диалоги из пьесы Франсуазы Саган, где герои искренни, а героини лживы и упражняются в салонной риторике. Однако, почуяв опасность, боясь, что у нее отнимут мышку, Роксана-Гурченко преображается и очень деловито обводит вокруг пальца и де Гиша и посланного им священника…

В сцене приезда в действующую армию — простоволосая, з костюме, делающем ее похожей на вятскую игрушку, — она появляется среди солдат (гасконские бароны тут напоминают отряд анархистов из «Оптимистической трагедии»), и первая ее реплика: «Я всех приветствую!» — явно рассчитана на ответное «ура!»…»[15].

Спектакль этот, для которого был сделан новый перевод пьесы Юрием Айхенвальдом, был прежде всего — о поэзии и поэте, а сам перевод критика оценивала как значительное явление поэзии. «Играть такой текст, — пишет И. Мягкова, — счастье для актера, но и великий труд, требующий мастерства». И констатирует: «Мастерства, дающего ощущение свободы, — непринужденности, заключенной в железные рамки стихотворного ритма, — мастерства, которое дает зрителю почувствовать всю тонкость мысли и красоту стиха, — этого мастерства немного оказалось в спектакле… Когда Л. Гурченко (Роксана) спускается и поднимается по лестнице в последнем акте, заметно, увы, как стесняет актрису ее длинное платье, как путаются под ногами складки, как мешает ей и эта лестница, и платье, и еще что-то, что выше и загадочнее бытовых примет времени, в передаче которых актеры «Современника» такие мастера…»[16]

Два эти наблюдения — актрисы, партнерши по спектаклю, в ее воспоминаниях о ночной репетиции, и критика, видевшего потом готовый спектакль, — интересны именно в их споре, в том, как они дополняют друг друга, и в том, что за этим стоит, какие особенности актерского существа Людмилы Гурченко.

Уверенная, легко импровизирующая, способная проиграть роль на одном дыхании, «с удивительной пластикой»— и скованная, путающаяся в складках платья, явно чувствующая себя не в своей тарелке… Как это совместить?

«Я могу играть только то, что хорошо знаю»— так много лет спустя она ответила на достаточно бестактный с моей стороны вопрос о фильме 1981 года «Идеальный муж». Фильм сверкал умопомрачительными интерьерами, но был не по-уайльдовски прямолинеен. Гурченко играла коварную миссис Чивли; смысл ее

пребывания на экране был скуден и сводился к простодушной рекламной формулировке «Московской кинонедели»: «Появляясь в каждой новой сцене во все более роскошном наряде, в немыслимых перьях вокруг немыслимых причесок, миссис Чивли плетет интриги, угрожает государственным деятелям, ссорит нежных и любящих супругов. Если вы хотите посмотреть легкомысленную комедию о нравах английского высшего света, вряд ли можно предложить более подходящий фильм, чем «Идеальный муж»[17].

Гурченко играла откровенную «вамп» и, как отмечал критик «Вечерней Москвы», попеременно обращалась «то в грозно рыкающую тигрицу, то в изворотливую змею, то в тонко жалящую осу»[18]. Она была, как всегда, хороша и в этой функции, и действительно походила, как хотел Оскар Уайльд, на орхидею и действительно была змееподобна. И можно вполне согласиться с тбилисской «Зарей Востока» в том, что блестящая «игра обаяния, умение непринужденно носить любой, самый причудливый наряд и принимать любой облик, точность жеста, мимики, интонации, яркий темперамент — редкое созвездие достоинств, к которым неизменно добавляется еще неуловимое, но весьма значительное, что катализирует все это вместе в неповторимость актерской индивидуальности»[19]. Можно со всем этим, повторяю, согласиться. И все же эта миссис Чивли имела отношение к Уайльду и к «нравам английского высшего света» не более, чем, скажем, к Теккерею или Шеридану. Отыгрывались всего лишь ситуации; понятия индивидуального писательского стиля, его иронии и юмора не существовали для этого фильма, похоже, и впрямь задавшегося целью лишь «потрясти» нас «немыслимыми прическами». Злые козни миссис Чивли клеймились беспощадно и с максимальным нажимом. Это была в такой же степени миссис Чивли, в какой — миледи Винтер…

— Я могу играть только то, что хорошо знаю, — сказала Гурченко, даже не пытаясь защищаться. — Ну, что я знаю об английском высшем свете, о его интриганках? Я и не видела их никогда. Это просто не мое. Да, взялась — было интересно. Всегда ведь надеешься, что получится. Не получилось…

Фильму не хватало той внутренней культуры, какая позволяет людям откуда-то из глубин своего духовного багажа, из наслоений некогда прочитанного, увиденного, обдуманного извлекать весьма точный образ иных культур и времен. Удерживает художника от вампуки, от приблизительно «литературных» представлений и позволяет находить верный тон.

Привкус поверхностности портил работу актрисы.

Она всегда превосходно играла современниц и в этих ролях

сумела выразить свое поколение так полно, как это мало кому из актрис когда-нибудь удавалось. Но в ролях «костюмных» не поднималась на этот уровень, ею же заданный. Сказанное касается драматических жанров, об эстраде, ревю, мюзикле пока речи нет — там свои законы и правила игры. Там актрисой руководит и подсказывает ей безошибочно точный тон ее снайперское чувство музыки. Но об этом — отдельно.

Набрести на «свое» в искусстве на так-то просто. И Гурченко удалось это далеко не сразу.

Она, как мы помним, вдохновлялась в юности глубокими контральтовыми нотами Лолиты Торрес, газовым платьем и чечеткой Марики Рокк, «диги-диги-ду» на пушке Любови Орловой. Эти абсолютно «эстрадные» по характеру впечатления пригодились в «Карнавальной ночи», где от актеров и требовался маскарад.

Но тень Лолиты Торрес продолжала витать над нею довольно долго. Она последовала за Гурченко в ее драматические роли — сообщила необходимую «испанистость» ее Франческе и Изабелле, контрабандой проникла даже в «Гулящую». Не оставила она актрису и в театре. Сама Гурченко давно уже была готова с былыми кумирами расстаться — но от нее по инерции ждали экзотики. Гурченко предлагала «Современнику» свою Надю из «Старшей сестры»— интуитивно уже понимала, где сильна, а где — нет, и рвалась уже не просто к «лицедейству». Хотелось выразить накопленное, какой-то свой житейский опыт и собственные наблюдения. Но играть пришлось Роксану. Гурченко, как никто, умела передать говор харьковской толпы, обладала совершенно бабелевским слухом на острую, живую разговорную речь, звучащую вокруг. Умела подать ее, сделать фактом искусства азартного и многозначного. А говорить со сцены надо было высоким слогом Ростана. Она «Современник» впервые полюбила за то, что все на его сцене было «как в жизни». Но первая большая роль ее пришлась на спектакль, где и сам театр неуверенно осваивал новый для себя язык, «… что выше и загадочнее бытовых примет времени», и способ сценического существования — «как в театре».

Разумеется, актрисе нужно уметь и это. Но ни киноинститут, который она окончила, ни кинопрактика, которую она к тому времени имела, не были достаточной школой в освоении классики и необходимых тут сценических навыков. Надо было все постигать с азов. И сразу — Роксана.

Что ж делать, училась прямо на сцене, на глазах у зрителей. Учились и ее партнеры по спектаклю, им тоже все было непривычно и неудобно. «Вот-вот споткнется Роксана на

лестнице, вот-вот запнется Сирано или проглотит, забывшись, лучшую строчку»[20], — писал журнал «Театр».

Она делала успехи. И Юрий Айхенвальд, автор перевода, вообще-то очень взыскательный к спектаклю, признавал удовлетворенно: «Я вижу, что для Роксаны — Гурченко каждый спектакль — это шаг к своей Роксане…»[21].

Она делала успехи и «лузе smiling» — «сохраняла улыбку», уговаривала себя, что все хорошо, просто отлично. «Огромная радость сегодня появиться в спектакле «Сирано де Бержерак», завтра в эксцентрической роли гувернантки в «Голом короле», а затем в пьесе «Всегда в продаже» сыграть маленькую «стиляжку» Эллочку, которая выходит замуж за трубача, превращается в замученную маму и все продолжает жить надеждой на перемену судьбы». Это из интервью 1966 года журналу «Искусство кино»[22].

Но и Гурченко тоже продолжала жить надеждой на перемену судьбы. Единственная большая роль — да и та «не ее». Другие роли — несколько слов, а то и без слов вовсе. Фамилию можно найти не иначе как в последних строчках программок: «Девушка — Л. Гурченко», «Прохожая — Л. Гурченко»… Придет ли роль «своя» — кто поручится! Но для этих «прохожих» и «девушек» нужно было ставить на карту даже работу в кино: никаких киносъемок — был принцип театра. Только раз он был нарушен, когда труппа снималась в фильме «Строится мост». Фильм ставил Олег Ефремов, играли в нем все актеры «Современника» и даже его администратор. Это была попытка театра утвердить свое кредо в кино, с помощью экрана сделать его достоянием миллионов зрителей. Попытка не вполне успешная, фильм не оправдал надежд ни театра, ни публики. Ни, конечно, Людмилы Гурченко, которая через несколько лет после своего триумфа и после паузы в кино появилась на экране в микроскопической роли.

Надежды таяли.

И в миг, когда ей показалось, что она бессильно плывет по течению и выносит ее в какую-то совсем уж тихую, омерзительно застойную заводь, — в этот миг она из театра ушла.

Пробовалась в Театр сатиры. Не взяли. Свой уровень Театр сатиры оценивал выше.

Оставался Театр-студия киноактера. Странный театр, где киноактеры нередко просто коротают годы, пока идет полоса невезения. И не припомнишь такого случая, чтобы кто-нибудь там оставался, когда полоса эта проклятая кончится. Начинали активно сниматься и про театр забывали. Пристанище. Ковчег. Хорошо, что он есть в кинематографе.

Тень «испанистых героинь», кажется, предполагала последовать за нею и сюда. Но Гурченко уже начинала бунтовать.

Ей дали роль Финеи в комедии Лопе де Вега «Дурочка». Она играла ее азартно и весело, мало заботясь теперь о чистоте «испанского колорита» — это была наша, родная, русская Финея, всего лишь испанская маска в озорном театральном карнавале. Спектаклем карнавал, впрочем, отнюдь не был предусмотрен, но такой уж это театр на улице Воровского в Москве — исполнители ролей меняются значительно чаще, чем названия в репертуаре, каждый приносит свое и каждый свое уносит. А спектакль — словно рама, в которую актеры по мере сил и способностей вставляют свои зарисовки-импровизации. Чистотой стиля, ясностью концепций спектакли поэтому здесь никогда не страдали; талантлив актер — с ним весело и интересно, неталантлив — скучно и неловко. А Лопе де Вега здесь, в общем, ни при чем…

Вот в мюзикле «Целуй меня, Кэт!» маскарад, театральная игра были заложены уже в авторском замысле — наверное, поэтому спектакль и оказался одним из самых цельных и удачных на этой сцене. Американец Кол Портер написал свои восхитительные мелодии, как известно, для веселой «двойной игры» в театр, который в свою очередь играет шекспировское «Укрощение строптивой». Две параллельные истории: влюбляются актеры Фрэд Грэхем и Лилли Ванесси — влюбляются герои, которых они играют, пылкий Петруччо и язвительная Катарина; флиртуют комедианты Лу и Билл, подобие опереточной «каскадной» пары, — флиртуют и их персонажи из шекспировской комедии Бьянка и Люченцо. Участники некой провинциальной труппы предстают то в своем актерском обличье, то в облике своих героев, две линии забавно переплетаются, путаются, контрастируют, оттеняют друг друга, придают всему двойной мерцающий смысл — игра. И еще — мюзикл: драматическое действие легко переходит в танец и пение. Тут для Гурченко своя стихия, она тут чувствует под ногами твердую почву — и мелодии эти у нее в крови, и импровизацию, сценическое озорство, веселую полупародийную характерность она любит больше всего на свете. Ей нравилось решать загадки, которые такая драматургия ставит перед исполнителем: «интересно почувствовать удивительную, острую двойственность своей героини — несчастливой, циничной и гордой девушки»[23], — писала она об этой роли.

Не избалованные профессиональным тренажем актеры Студии и танцевали и пели приблизительно — так, как обычно поют и танцуют в драме. Все это было очень далеко от того, что

зовут мюзиклом. На этом неброском фоне истинным театральным бриллиантом сверкал дуэт двух прирожденных мастеров музыкального жанра — Сергея Мартинсона в роли Харрисона Хоуэлла и Людмилы Гурченко в роли Лу — Бьянки. Мейерхольдовец Мартинсон был и элегантен и эксцентричен в каждом ритмически отточенном движении, стремителен и легок, словно годы не имели над ним власти; его отнюдь не певческий голос вплетался в плотную, насыщенную музыкальную стихию Кола Портера так непринужденно, будто актер вот сейчас, по ходу действия импровизировал и эту мелодию, и этот танец, и весь сценический образ.

Гурченко в этом спектакле вновь узнала полузабытый вкус «звездных минут» актрисы, когда та совершенно уверена в себе. Когда все существо перед выходом на сцену словно звенит, переполненное радостной энергией, как звенит тетива натянутого лука: миг — и полет начался, свободный, уверенный; ее несут волны музыки, которую она так любит, и в этом захватывающем, пьянящем ритме поднимаются навстречу из зрительного зала невидимые волны — зал почувствовал *настоящее.* Настоящий темперамент. Настоящее, а не сымитированное чувство музыки, подлинный, а не изображенный момент творчества. Люди на сцене не отрабатывали свой танец, свой образ, а жили в стихии мелодий и ритмов, делясь счастьем этой удивительной жизни со всеми, кто пришел их слушать.

В немногих и сдержанных по тону рецензиях на спектакль Театра-студии дуэт Гурченко и Мартинсона неизменно выделялся особо: тут был высокий, непривычный для этого театра класс мастерства. И он напоминал о том, как мало на наших сценах истинно музыкальных зрелищ, как неразработанна еще сама культура эстрадно-театральных жанров, как нова, остра и привлекательна эстетика жанров, идущих на смену ветшавшим «сборным концертам» и оперетте, — эстетика шоу и мюзикла. И что есть у нас прекрасные мастера, актеры, словно рожденные именно для этих по-особому трудных жанров.

На этих актеров надо бы ставить такие спектакли специально.

Гурченко всю жизнь мечтала сыграть в мюзикле. Мы можем только вообразить, какая она была бы Долли, или Мэри Поппинс, или Змеюкина из «Свадьбы с генералом»… Только вообразить, к сожалению. Множество ролей с годами теперь уже потеряно безвозвратно. Хотя, конечно, еще не вечер, и надо верить…

В Театре-студии после «Современника» казалось необычайно вольготно. Ролей предлагали не так уж много, зато в рамках роли делай что хочешь. И Гурченко, уставшая от ожидания, накопившая за годы вынужденной паузы энергию совершенно

сокрушительную, переполненная до краев житейскими наблюдениями — а глаз у нее на редкость острый и цепкая эмоциональная память, — все эти богатства очертя голову выплескивала теперь в своих «заграничных» спектаклях, меньше всего заботясь о строгости стиля и тона.

Ее ввели в давнюю уже постановку «Красного и черного», которая была осуществлена Сергеем Герасимовым с его учениками Натальей Белохвостиковой и Николаем Еременко. Белохвостикову она и сменила в роли Матильды де ла Моль.

Свидетельство Николая Еременко:

— …Могу только сказать, что было очень весело. И очень интересно. Каждую секунду от нее можно было чего-то ожидать — любой импровизации, шутки, озорства какого-нибудь. Играли что угодно, только не Стендаля — это я знаю точно. И не Матильду де ла Моль. Играли, скорее, — водевиль. Если сравнивать с тем, что делала в этой роли Белохвостикова, — небо и земля. Там строгий, заданный режиссером рисунок. Тут — полная стихия, ничем не ограниченная. Но было интересно. А с точки зрения профессии — и полезно. Поэтому я охотно принимал эту игру и был даже ей рад. Хотя нам было уже совсем не до светских манер стендалевских героев…

Роли зарубежных дам в средней руки спектаклях все-таки не могли удовлетворить творческое самолюбие Гурченко. Она понимала, что может больше. Ее переполняли иные чувства — те, что связаны с окружавшей ее жизнью, с быстро накапливающимся жизненным опытом ее собственного поколения — все это требовало не опосредованного, а самого что ни на есть прямого выхода в ее профессию. Она, современная актриса, хотела говорить о современности.

И ждала работы в кино. Ждал ее и весь этот театр-студия, где собрались люди кинематографические, всю жизнь бредившие не запахом кулис, а треском пресловутой хлопушки помрежа и бестолковщиной съемочной площадки. Эти люди прекрасно умели сохранять творческое состояние, даже когда оператор, тыча экспонометр им в щеку, что-то орал разъяренно осветителям там, наверху. Но они терялись на огромной сцене и в огромных ролях, которые нужно прожить на одном дыхании, сразу, за три часа спектакля. Они, привыкшие к «короткому дыханию» кадра, старались овладеть умением театрального актера и овладевали нередко, но все равно были не из этого гнезда, знали свое ни с чем не сравнимое счастье и о нем тосковали. Елена Кузьмина в одной из своих статей так описывала этот театр:

«Сегодня Студия киноактера — это биржа труда. Лежат альбомы с фотографиями. Стоит телефон. У телефона сидят

люди. Ждут ролей. И здесь начинается профессиональная жизнь «лучших из лучших»…»[24]. Это описание не самых счастливых времен театра, однако положение в главном сохранялось всегда: сидели у телефона и ждали.

Но не только о ролях тосковала Гурченко в те трудные для нее годы. Тосковала о музыке, о возможности петь. Ведь она пела всю жизнь. На уроках в школе, за что ее регулярно просили выйти из класса вон. На пионерских сборах. В госпиталях раненым… «Я шла домой усталая. Мне нравилось уставать от выступления. Я чувствовала себя актрисой, которая всю себя отдает людям, без остатка. Только так можно жить. Только так!»[25]

Это были не просто песни, а — «песни с жестикуляцией». Надо было «входить в образ» — это она сама тогда придумала, казалось, никто так не пел. Потом, позже, она услышала Вертинского, Жака Бреля и открыла для себя мир вот такой песни — песни-исповеди, песни-новеллы, песни-театра. Этой песне она и осталась потом верной навсегда.

«Постепенно я приходила к убеждению, что петь нужно только о том, что у тебя болит или что тебя радует. Когда ты искренне об этом поешь — публика, какая бы она ни была, тебя поймет… Я бросалась в концерт, как в огонь»[26].

Она пела в своих концертах, конечно, и «Пять минут, пять минут…». Но лишь для разгона или для перебивки — как воспоминание о былой беззаботности. Это теперь уже далеко не главное. Главное — спеть о том, что «болит». (В своей книге она пишет о Бреле: «В театре царила его личность! Становилось страшно… Как у него болит душа! Как он кричит об этой боли! Как он любит свой народ, свою родину!»)

Это были годы, когда Гурченко много концертировала. Выступала с большими программами и была даже одной из газет весьма грубо и несправедливо заподозрена в безудержном корыстолюбии, в «халтуре». Но халтуры в том смысле, чтобы плохо, недобросовестно работать, Гурченко не только себе не позволяла никогда, но и не могла представить, как это вообще возможно. Если выходишь на сцену и тебя смотрят, ради тебя пришли в этот зал — надо гореть. Сжигать себя без остатка. У нее были и в кино удачные роли, а были неудачные, но никогда она их не играла «вполноги», это легко увидит каждый непредубежденный зритель.

А «безудержное корыстолюбие» было всего только безудержной жаждой работать. Не в том смысле, чтобы искать средств к существованию, а в том, чтобы самоосуществляться. Актеров, что жадны до работы, часто подозревают во всех смертных грехах, как будто доблесть этой профессии в том

состоит, чтобы максимально утаить от людей свои сокровища, не доиграть, не досказать в жизни как можно больше. Все в этих рассуждениях стоит на голове, все не как у людей. Еще и теперь, когда Гурченко играет много и в любом фильме, даже не вполне победном, держит свой очень высокий «фирменный» уровень, то и дело услышишь недовольный голос: высовывается очень, за все берется, «ее много». А я вот хочу понять: если и много и хорошо — это хорошо или плохо? И почему мы так ликуем, узнав из газет: талантливая Анни Жирардо отснялась в своем сто пятидесятом фильме. И тут же кривимся, прослышав, что талантливый Джигарханян опять снимается, то ли в сороковом, то ли в пятидесятом — и куда ему столько? Почему? Вот почти перестали сниматься Леонов, Табаков, вот уже неизвестно, где можно увидеть Саввину, Демидову, Тараторкина, Терехову, Евстигнеева, — разве это должно нас радовать, такая вот скромность? А годы бесполезно идут, и что это, как не драма? Помнится, Шукшину после «Печек-лавочек», лучшего, на мой взгляд, его фильма, давали совет в одном из журналов: ну погоди, не торопись так, не берись за случайное, дай созреть чему-нибудь посущественней… А он торопился, чтобы до конца короткой своей жизни снять еще хотя бы один фильм — «Калина красная». Он не так уж много нам оставил, Шукшин. И наше счастье, что он торопился, что был жаден до работы…

За работу у нас, конечно, принято платить. Но посочувствуем тому, кто горение художника измеряет его гонорарами. Далеко не всегда, кстати, такими гигантскими, какими их рисует воображение обывателя.

Гурченко жила без роскоши. Но пела не для того, чтобы приобрести шведский гарнитур — его все равно некуда было бы поставить в ее тесной двухкомнатной квартире на Садовом кольце, где она жила с матерью, отцом, дочкой-дошколенком и стареньким нервным пинчером Федором. Там места не находилось даже для рояля, который ей нужен был, как столяру нужен верстак. И негде было репетировать, чтоб держать форму.

Но она держала форму. И душа просила выхода.

Еще в «Современнике» стала писать песни для своих концертов. Из этого тоже вышла целая история.

Актриса «Современника» и ее соавтор Людмила Иванова вспоминает о песенном даре подруги так:

— Она всегда была в центре внимания: всегда вокруг собирались люди. Люся могла так неожиданно исполнить какой-нибудь известный романс, что потом об этом будешь думать целую неделю. Так она пела, например, свое любимое — «Я ехала домой…».

Первую нашу с ней песню мы написали неожиданно для самих себя. Был день двадцатилетия Победы, и впервые 9 Мая праздновалось так широко, так необычно. Мужчины вместо колодок надели боевые ордена, и настроение было каким-то особым.

У нас шел спектакль «Вечно живые». Он всегда шел с подъемом, был одним из самых дорогих для нас. Но в тот вечер он нас потряс удивительным единением с залом. Минута молчания прервала спектакль. Весь зал стоял, зрители, актеры на сцене, и в абсолютной тишине мы чувствовали, как наши сердца бьются в унисон. У меня таких минут, наверное, вообще в жизни было две-три. Люся это ощущала точно так же. Мы с ней ведь дети войны, для меня до сих пор самый страшный сон — как немцы входят в Москву, так я этого боялась — мне восемь лет было, когда началась война. И у Гурченко все самые лучшие работы в кино связаны с войной…

Прямо после спектакля здесь же, в фойе, мы стали сочинять песню. И назвали ее «Праздник Победы». Безыскусная песня, чисто «бардовская». Это ведь, знаете, принципиально иное, чем песня композиторская, профессиональная. Но люди полюбили эти «бардовские» песни, потому что в них была непосредственность чувства. Здесь другая степень искренности, вклада своего, личного. Щеголять мастерством эти песни и не собирались — им важно было выразить свое, понимаете? Сокровенное. И то, что всех объединяло…

В этой песне про праздник Победы было наше ощущение войны. Люся очень много рассказывала о своем отце, песня была и про него:

«Праздник Победы, шумит весна,
Люди на площади вышли,
Старый отец мой надел ордена,
Выпили мы за погибших…»

Потом была песня «Моя дочь» — слова мои, а тема подсказана Люсей: это про ее дочку Машку, которая была такой очаровательной, что на нее просто можно было неотрывно смотреть, как на картинку. Она росла, и Люся постоянно удивлялась тому, какие у нее проявляются черты характера, как она смотрит на мир и как все на нее любуются. «Ты понимаешь, — рассказывала, — я рядом иду, а все смотрят на нее». Вот это мы и попытались в песне выразить — как молодая мама с удивлением смотрит на свою подрастающую дочь. Шутливая была песня, очень какая-то личная, и Гурченко ее с

удовольствием пела в концертах.

С «Праздником Победы» нам тоже сначала повезло — эту песню взяла в свой репертуар молодая певица Маргарита Суворова и показала ее на первом конкурсе эстрадной песни 1965 года. И сразу о ней была очень хорошая пресса, писали о том, что в ней сочетается высокое патетическое начало с бытовым, что все это очень интересно — в общем, как будто был успех. И вдруг — резко критическая статья Оскара Фельцмана, нас обвинили в дилетантизме. Потом по телевидению кто-то из композиторов заявил, что это вообще спекуляция на чувствах народа. Это для нас было просто как нож острый — какая там спекуляция, если самое святое, что у нас было, мы в эту песню вложили! Ну, не получилось, допустим, но — спекуляция! Композиторы почему-то на нас очень рассердились за эту песню и как-то особенно упорно с ней боролись, она такой чести и не заслуживала вовсе. Суворовой в Москве ее петь больше не разрешили, и она ее пела только в поездках…

… С песней этой, «Праздник Победы», и впрямь произошло что-то не совсем понятное, оставившее в душах ее авторов чувство несправедливости — такое бывает, когда люди не просто тебя критикуют, а хотят непременно тебя уязвить, обидеть, дать понять, что не по рангу зарвался.

Из статьи Ан. Макарова в «Неделе», октябрь 1965 года:

«… В наши дни самодеятельные менестрели пишут песни глубочайшего своеобразия, они привносят в это искусство не слишком привычный для него интеллектуализм современной жизни, бесконечную искренность, касаются тем, совершенно не тронутых ранее.

… Тут нельзя упустить случай и не упомянуть о том, что… молодая певица Маргарита Суворова показала песню «Праздник Победы», написанную Людмилой Ивановой на музыку актрисы Людмилы Гурченко. По-видимому, «Праздник Победы» — одна из самых крупных удач смотра. Здесь бытовая правда подкреплена самой высокой патетикой. Интерпретация Суворовой вполне соответствовала духу песни, не только талантливой, но и сложной для исполнения».

Из статьи Оскара Фельцмана в газете «Советская культура», 21 октября 1965 года:

«Непрофессиональные сочинения очень снизили художественный уровень выступлений некоторых певцов. На заседании Художественного совета по эстраде Министерства культуры СССР критике подвергалась песня Л. Гурченко на слова Л. Ивановой «Праздник Победы», ибо она компрометирует большую, серьезную тему, которой посвящена. Надрывность

музыкальных интонаций, полная профессиональная неподготовленность автора музыки делают сочинение дилетантским».

Вот такие возникли разногласия — от «одной из самых крупных удач» до — «компрометирует» и «спекуляция». С одной стороны, полная победа, с другой — окончательный провал. С одной — «бесконечная искренность», с другой — высокомернейший тон профессионала, ставящего дилетанта в угол.

Не сомневаюсь в авторитетности мнения маститого композитора, к тому же подкрепленного мнением худсовета Министерства культуры. Меня больше интересует этическая сторона дела. Каждый пишущий знает, какие слова нужно выбирать, чтоб побольнее уязвить, — так вот именно эти слова тут были выбраны для критики авторов, впервые дерзнувших вынести свое детище на высокий суд.

Я не был на том конкурсе. Вполне допускаю, что непритязательная — в тексте действительно больше искренности, чем умения, — интимная по характеру песня, исполненная под полнозвучный оркестр в ярком сиянии фестивальных прожекторов, обнаружила свой дилетантизм, свою «бардовскую» природу.

Но вот сейчас, спустя годы, Гурченко после долгих уговоров («Не хочу даже вспоминать, с этим — все! Перегорело!») садится за пианино и напевает тихо:

«Старый отец мой надел ордена…»

И сразу как бы уходит куда-то в прошлое. В память, о которой поразительно сказал Шпаликов: «Там, где, боже мой, снова мама молодая и отец живой…» Это для нее всегда мучительные воспоминания, рана не перестает ныть. Она написала об этом в книжке, и лучше, полнее боль не выразить:

«Вспомним мы песню военных лет —
«Синенький скромный платочек»…
Эту песню я девочкой пела когда-то,
Эту песню я раненым пела в палатах,
Эту песню на фронт увозили солдаты…»

Это действительно «свое». Так было. И палаты. И отец, что увозил песни на фронт, а потом присылал их оттуда в письмах, и она шла к раненым, чтоб их спеть. Потом отец приехал, шумный, незнакомый, непривычно большой, в орденах…

«Старый отец мой надел ордена…»

«Как можно так играть на чувствах народа!»— прозвучал трезвый голос с телеэкрана. Как будто такое можно — сыграть, на таком — играть…

Отец Гурченко, Марк Гаврилович, прошедший войну без слез, услышав эти слова у своего телевизора, заплакал: «Да что ж это, якой позор, что теперь скажуть у Харькови!»

Я слушаю эту песню, очень искреннюю и оттого какую-то незащищенную, этот вальсовый напев с рефреном, неожиданно и остро срывающимся в мажор, мелодичный, без всякого надрыва входящий в душу — песни для того и пишутся, чтобы сердцем сердце услыхать, — и не могу понять, чем он так оскорбил профессиональное самолюбие композитора. Откуда такая энергия отрицания? Словно актрисы не песню написали, а совершили дурной и стыдный поступок. Откуда желание не просто ударить, а так, чтобы в другой раз неповадно было? Так, чтобы скромная песня, на которую в фестивальном зале пришелся неожиданный и радостный успех, сразу стала одиозной, стала «персона нон грата» в радиопередачах, в концертах — везде.

# *«Где стены, там и дом…»*

*…Я не могу вычеркнуть из жизни эти десять лет… Даже те роли, на которые я пробовалась, но не была утверждена, и то в чем-то обогатили, потому что я готовилась, думала о них, открывала для себя что-то новое.*

*Из интервью журналу «Искусство кино», 1966 г.*

Прошло уже десять лет после «Карнавальной ночи». Большой срок в человеческой жизни, огромный — в жизни актрисы. Каждый год был полон несыгранных ролей. И уходя, уносил с собою надежды когда-нибудь их сыграть.

Были ли они бесполезными, эти годы?

Останься с нею ее первый легкий успех — знали бы мы ту Гурченко, которую сегодня знаем?

Среди многих и разных истоков творчества художника не последнее место занимает его собственная судьба. Счастливые минуты и горькие, опыт и мудрость, что оплачены сполна и разочарованиями и болью, и заблуждениями и ошибками.

Остаются рубцы. Характер не только закаляется — он лишается былой легкости, открытости, а их всегда жаль. Общительная, веселая, притягивающая к себе людей, актриса научилась быть колючей. Научилась, если нужно, держать человека на необходимом расстоянии, не подпускать к себе. Раньше — легко, охотно подчинялась режиссерам, верила: они знают, что творят. Поняв, что это далеко не всегда так, она отваживалась теперь с ними спорить и быстро заслужила репутацию актрисы резкой, «трудной» в работе. Мнение это, впрочем, охотно поддерживали лишь те из режиссеров, что привыкли к безропотному подчинению. Мы еще увидим, как эти «трудные» качества Гурченко пригодятся в работе и ей самой и другим, какую драгоценную сослужат службу ее лучшим фильмам и как будут ценить их режиссеры наиболее прозорливые, ищущие в творческом человеке творческое начало.

Она собрала последние воспоминания о недавнем безоблачном своем настроении, чтобы сняться в кинокомедии «Укротители велосипедов» и спеть там вот такую милую песенку:

«Говорю вам от души:
Все вы очень хороши,
И во всех вас главное —
То, что вы славные!»

Нет, она вполне разделяла убежденность авторов, что «людям песенка нужна и лукава и нежна, словно к счастью лесенка — добрая песенка». Просто уже поняла, что идти навстречу своей неведомой еще судьбе с такой вот распахнутой душой не всегда безопасно. Ну а в главном, конечно, все славные. И искренне пела дальше: «Просто я желаю счастья людям, потому что счастлива сама…»

«Сохраняла улыбку».

В этой симпатичной и местами смешной комедии все действительно были хороши: и Олег Борисов, игравший выпускника ветеринарного института, и Сергей Мартинсон с Риной Зеленой в ролях старого гонщика и его жены. Не повезло только Гурченко — ей досталась сверхположительная героиня Рита, изобретательница велосипеда новой конструкции. Ее единственное и исчерпывающее качество — очаровательная внешность, более внятных «черт характера» драматургами предусмотрено не было. Актриса импровизировала по мере сил, но роль, задуманная как сплошная полуторачасовая очаровательная улыбка, была обречена. И ничего из тех метких и ярких зарисовок, что в изобилии хранились в памяти Гурченко, в ее актерском багаже, нельзя было вставить в эту картонную раму, она затрещала бы и развалилась под натиском реального.

Лишь однажды попробует Гурченко еще раз согласиться на такую «беспроблемную» роль — в музыкальном фильме «Нет и да». (Ужасная история произошла в Лужниках: Леня познакомился с Люсей и так влюбился, что подарил ей билет на футбол. А на стадионе провели лотерею. И подаренный билет выиграл мотоцикл, после чего Леня, пережив некоторые нравственные терзания, злополучный билет отобрал. Потом ему было очень стыдно, он даже спал на стадионе, караулил Люсю, которая устроилась там работать и одновременно петь в джазе. Леня очень мучился, глядя, как она поет, тем более что Андрей, дирижер джаза, — брюнет и умопомрачительно танцует. Вообще все очень сложно. Люсю, как легко догадаться, играла Гурченко. Пела песенки и танцевала «ча-ча-ча», очень в ту пору модный танец. Как было сказано в рекламной аннотации к фильму: «легкий, непринужденный стиль эстрадных выступлений, удачно вкрапленных в картину…»).

Лишь однажды она попробует еще раз взяться за такую роль — а потом отвращение к искусственной безоблачности души и неба поселится в ней навсегда. Она бросит петь песенки с рифмами «без сомненья — настроенье», «главное — славные». Картонную роль теперь чувствует интуитивно, уже по тому тону, каким эту роль ей предлагает телефонный голос со студии. Впрочем, эти роли и сами стали ее теперь сторониться — пора «девушек с гитарами и без оных» окончательно отошла в прошлое. Это было и хорошо и грустно: очень много важного в этой поре оказалось не доигранным. Неспетым. «Нестанцованным». Она актриса музыкального фильма. А потом уж — драматического. Так считает сама, и так оно, я думаю, и есть. На сей счет, правда, тоже существуют разные мнения, и у каждого свой резон, так что к этой теме нам еще не раз придется вернуться.

Через год после неудачной попытки изобрести киновелосипед она отпраздновала творческую победу — еще небольшую по резонансу и не идущую ни в какое сравнение с первым триумфом, но принципиальную: мы увидели новую Гурченко, актрису остро характерную, умеющую играть гротескно, с неожиданной наблюдательностью, преобразуя в юмор самые бытовые, казалось бы, черты, движения, очень точные штрихи, из которых складывается характер.

Ввести в действие эти новые краски из уже очень богатых к тому времени ее закромов позволил сам климат фильма «Женитьба Бальзаминова»: Константин Воинов снял его весело. Он, как писала «Литературная газета», «бросил перчатку унылой ученической дотошности тех фильмов-спектаклей, что были сделаны по увековеченному еще Маяковским правилу «с мордой, упершейся вниз»…»[27]. Это была комедия-стилизация, где колоритно описанный Островским купеческий быт подан сочно, пряно, и все строится на комических контрастах. Контрастны, чрезмерны ритмы, с болотно застойных срывающиеся сразу на галоп. И краски, то ярмарочно бесстыжие, то уныло тусклые, бесцветные. И даже габариты персонажей: если Бальзаминов у Г. Вицина субтилен и постоянно как бы покачивается на тоненьких ножках от всякого дуновения, то Белотелова у Н. Мордюковой пышна, неподвижна и монументальна, как тряпочная баба на чайнике.

Гурченко была там Устинькой, приживалкой в бестолковом доме Ничкиных. Перезревшая девица, из тех, кому суждено умереть в девичестве. Сухопарая, очень длинная, с прической-башней, которая делает ее еще длинней, в круглых очках и клетчатой юбке образцовой английской гувернантки,

целомудренно зашнурованная по самое горло, она словно вся состоит из углов и шарниров и выгодно оттеняет соблазнительную пухлость Капочки, девицы в самой поре (ее играла Ж. Прохоренко). Она порхает по комнатам в деловитом экстазе, с пластикой приблизительно такой, какая была бы у складного метра, научись он двигаться. При всем том — сентиментальна, трогательно суетлива и щебечет бесполым, ломким голосом. К процессу сватанья у нее острый полуобморочный интерес.

Гурченко играет тут упоенно, видно, что истосковалась по озорной импровизации и изобретает теперь свою Устиньку здесь же, на съемочной площадке, загораясь от общей веселой увлеченности и в свою очередь воспламеняя партнеров.

Пришла к ней наконец — тоже неожиданно — и такая роль в кино, где она могла выразить не фантазию, не книжное знание и не дар лицедейства, а то, что видела и пережила, что отложилось в глубинных слоях души. Режиссер Владимир Венгеров, к изумлению окружающих, позвал ее сыграть Марию в фильме «Рабочий поселок» по сценарию Веры Пановой.

Трудные послевоенные судьбы были ей хорошо знакомы: война, прошедшая на ее глазах, не только уносила человеческие жизни, она ломала и те, что продолжались после победы, оставалась в них ноющей раной.

Война возникала в прологе картины как остановка жизни — стоп-кадр замораживал действие, а когда оживал вновь — люди уже возвращались на родные пепелища. Обгорелые трубы — все, что осталось от рабочего поселка. Его восстановление, «отмораживание» людских душ и то, как зарубцовываются раны, как жизнь берет свое — становилось предметом кинорассказа.

Фильмы того времени умели видеть поэзию в прозе. Самые простые реалии жизни саднили душу, возвышались до ранга примет времени, кадр одухотворялся сочувствием и любовью, но не восхищенно-сторонней, а ностальгической — это была нежность людей к тому, что они пережили, прошли, на чем взошли их судьбы. Суровое и горькое поэтому изображено без надрыва, героическое — без пафоса. Проза становилась поэзией словно бы сама, без заметных авторских профессиональных ухищрений.

Марии Плещеевой повезло: муж вернулся с фронта. Слепой, искалеченный. Но вернулся. На пепелище, на развалины. Вернулся. Значит, будет жизнь. «Ничего, ничего, ничего, — уговаривает себя Мария. — Вот и стены есть, а где четыре стены — там и дом, а где дом — там и жизнь. Покрашу бинты синькой, голубые занавесочки сошью. Все приложится

постепенно. Пойдет жизнь, куда ж она денется, господи…»

Пойдет жизнь! Великая ее сила, заставляющая затягиваться самые страшные раны, вселяет веру: все, все теперь будет хорошо.

Но фильм создавался через два десятилетия после победы. Страна уже знала, как трудно рубцевались раны, как они открывались снова и снова. «Рабочий поселок» рассказывал об этом.

Муж Марии, для которого мир померк, мучается бессмысленностью такой жизни. Пьет беспробудно. Пропивает последнее. Казнится совестью и снова — пьет. Мария тянет и дом, и сына, и мужа — весь непосильный воз — одна, ожесточившись, на последнем пределе терпения. О себе подумать — только пригладить ладонью волосы, собрать их узлом на затылке, замотаться в платок — вот и вся красота. Да и не думает она давно о себе: нет жизни — «идешь домой как на пытку». Извечная бабья жалость к гибнущему мужу, к сыну, у которого ботинки прохудились, сознание невозможности что-нибудь тут изменить — ввергает ее в бессильное отчаяние. Голос надсадный, охрипший, на срыве, на слезе, на истерике постоянной. Даже кричать уж нет сил — кричит шепотом:

— Ты не отец! Ты не человек!

И ведь видит мучения мужа, видит, что не совсем еще пропил он свою совесть. Бессильно лежит, почти молится в подушку:

— Как я хочу тебе верить, как хочу, если бы ты знал! Господи!

Но верить уже боится. Ждет только плохого. И ожидания сбываются. Душа иссохла, и приходит жестокая трезвость:

— Не хочу крест нести. Хочу жить разумно, ясно. Пусть уж без счастья, но покоя, покоя хоть капельку — можно?

Едва оттаявшая после военных морозов жизнь замерзла вновь и, кажется, окончательно. Мария уже не может двигаться, реагировать — нет сил. И когда Плещеев, пропивший продуктовые карточки и оглушенный собственным поступком, приходит домой, ожидая взрыва — его встречает тишина. Он куражится, переходит в наступление, стараясь предупредить упреки Марии.

Но она молчит. Сидит спиной к нему и к нам. Сгорбилась. Застыла. И это ее молчание страшнее крика.

То, как Гурченко подводит свою героиню к поступку невероятному — бросить беспомощного погибающего мужа и сына, бежать очертя голову, только чтобы «покоя хоть капельку», — пронизано насквозь сочувствием. Пониманием драматизма и этой судьбы и потрясенного войной времени, которое такие судьбы порождало. В решении Марии актриса хотела видеть не слабость и предательство, а доказательство

силы человеческой натуры, способной возродиться из руин, выстоять, спасти душу от полной гибели — чтоб жить. Гурченко размышляла позже в интервью ленинградской газете «Смена»: «В том, что Мария бросила слепого мужа, конечно, доблести нет, но ведь и фильм не сводился лишь к тому, чтобы осудить или оправдать именно этот поступок. Мария уехала из дома потому, что не могла поступить иначе. Она делала то, чего натура более заурядная, более склонная к покорности обстоятельствам не сделала бы никогда. И потому для меня это человек, достойный понимания…»[28].

Способность и стремление к пониманию, к неоднозначной оценке даже столь крайних поступков выделяли эту актерскую работу Гурченко из всего, что было ею сыграно до той поры. Словно плоско наглядные картинки обрели третье измерение, стали объемными, и любая смена ракурса, любой поворот несут теперь новую информацию, что-то важное добавляют к нашему представлению о героине, заставляют нас не оценивать и осуждать — но думать и сочувствовать.

В фильме проходили годы, поселок рос, строился, уже поставили гипсовых пионеров у школы, уже приоделись люди и выросли дети. И тогда возвращалась Мария, чувствуя вечную свою вину перед родными. Эту возрастную часть роли Гурченко играет в ином ритме — Мария спокойней и мягче, вновь обрела способность чувствовать. Отдохнула.

Она входит в собственный дом, как гостья. Присаживается на краешек табуретки робко, не выпуская из рук сумочку с документами. Так сидят люди, отвыкшие от дома, вечно на перекладных, и всего-то багажа, что — документы в потрепанной сумочке, единственное, с чем нельзя расстаться.

В этом фильме впервые пригодилась наблюдательность актрисы, острота ее эмоциональной памяти. Человеческую повадку она читает как открытую книгу — в манере, походке, взгляде, говоре узнавая черты судьбы и характера. Все здесь туго завязано — постичь эти связи самое трудное в актерском деле. Гурченко научилась этому в совершенстве. Актерская интуиция подсказывает ей правду поведения в мельчайших деталях.

Тогда, в «Рабочем поселке», повторяю, она шла этим путем впервые. Мелочи и детали были самым сложным в работе над ролью. Каждый эпизод задавал множество загадок. «Как сделать привычными исключительные вещи? Слепой муж уронил палку — как поднять и подать ее ему, чтобы не включать в этот жест никакого особого сострадания (Мария его уже пережила), а сделать это просто, буднично?..». Еще, кажется, недавно — в «Гулящей» — она заботилась о том, чтобы каждый отдельный

эпизод максимально нагрузить эмоциями, проиграть всю гамму переживаний на предельном фортиссимо, — теперь стремится к будничности и простоте как к высшей отметке мастерства.

При том, что весь путь героини от надежды к отчаянию, а потом к возрождению нужно было обозначить как бы пунктиром: ведь фильм спрессовал в себя целое десятилетие, и каждое новое состояние его героев выражало какой-то новый период в судьбе страны. От этого и возникало ощущение его масштабности: жизнь маленького рабочего поселка, неукротимо возрождавшегося из пепла, представала жизнью народа.

И судьбы и характеры были предельно типичны.

Эта тяга фильма к обобщению выделяла «Рабочий поселок» из устоявшегося уже к тому времени потока «бытовых» лент. Хотя картина и несла в себе все стилевые признаки этого потока.

В таком фильме только и могло тогда прийтись ко двору дарование Гурченко. Оно уже вполне сформировалось, и характерное для него сочетание очень крупных, смелых мазков с той тонкостью и глубиной прорисовки, какая доступна только актерам, перевоплощающимся каждой клеточкой своего существа, — все это уже было в ее экранной Марии. Она интуитивно знала, как Мария должна стоять, как держать руки, и ничто в ее поведении не возникало просто так, попутно и случайно, все по-своему выражало оттенки судьбы, и характера, и времени.

Это был — концентрат судьбы и характера.

После «Рабочего поселка» не нужно было обладать особой зоркостью, чтобы разглядеть в творческих кладовых Гурченко золотые запасы. Вот так примерно, как увидел Глеб Панфилов возможности Инны Чуриковой, превосходно игравшей в то время краснощеких царевен в фильмах-сказках и «подружек героини» в фильмах-спектаклях. Но актерская профессия, как известно, кроме таланта требует еще и удачливости. А удача, особа коварная, пока не торопилась.

Может, все же не так уж она коварна? Может, как раз по-своему мудра, когда путь избирает не прямой, а — плодотворный?

По экранам шестидесятых полноводно протекал «поток жизни». Все было предельно узнаваемо, документально — улицы, толпа на них. Экранное время почти равно реальному. Полутона.

Могло ли естественно вписаться в этот пейзаж дарование Гурченко? Как звезда музыкальная, эксцентрическая — уже было сказано — она опоздала. Как драматическая актриса… Но персонажи, ею сыгранные, никак не растворялись в реальной уличной толпе. Слишком в них все выразительно — походка,

манера одеваться и носить платье, постановка шеи, спина — прямая и как бы застывшая или кокетливо подвижная, поигрывающая лопатками. И сразу видишь: женщину много била жизнь, но еще есть надежды. Видишь судьбу. С одного прохода по экрану. Обычный этот проход актрисы мог приковать наше внимание, хотя, казалось бы, она еще ровно ничего не сыграла.

Это сгусток образности. И он чрезмерен для фильмов «потока жизни». Гурченко пришла теперь уже слишком рано со сеоим броским, эксцентричным и беспощадным реализмом. С напористостью драматической игры, которая не боится обнаружить себя, не пытается притвориться жизнью. И потому оказывается концентратом жизни. И поражает таким богатством «говорящих» оттенков рисунка и смысла, таким сочувственным знанием самых потаенных и тонких движений души. Теперь мы хорошо понимаем, что «поток жизни», столь привлекательный в те годы для кинематографа и столь многое оставивший в его опыте, и течение Времени — категории разной крупности. И разные средства были нужны, чтобы их передать.

«Рабочий поселок» Пановой и Венгерова уже на уровне драматургии стремился к тому, чтобы выразить и время и его ход. В этом смысле он встал в ряд с такими фильмами, как «Мне 20 лет» Марлена Хуциева, «Крылья» Ларисы Шепитько. Их было немного, этих фильмов, но именно они определяют сегодня в нашей памяти кинематографическое «лицо» шестидесятых. В них намечался уже и синтез «бытовой» манеры, «кинонаблюдения» с активным вмешательством художнической мысли, ищущей все новых средств, чтобы себя выразить. В дальнейшем правда быта, освоенная кинематографом, своеобразно преломится в опыте «поэтического кино», «ретроспективных» фильмов, притч и «неопритч», «романсов» и «кинопоэм».

Она будет в них как корпус в корабле — основой. Сверх нее идут уже надстройки, сработанные из того же, впрочем, материала жизни.

Вот когда и где по-настоящему понадобится Гурченко. Она, освоившая этот сложный сплав быта и обобщения еще в 60-х годах. Она, без опыта которой (или подобного же) было бы невозможно появление в кино исполнителей совершенно нового типа — таких, как Любшин, Калягин, Дуров, Михалков, умеющих быть на экране и достоверными и эксцентрически выразительными разом.

В семидесятых годах и состоится второе рождение актрисы Людмилы Гурченко. Она будет играть роль за ролью, как бы наверстывая упущенное время.

А оно не было упущено. Ее время просто еще не пришло.

«Она обогнала время, и ей пришлось подождать, — писал о ней позже режиссер Алексей Герман. — Мера ее драматизма и правдивости стала понятна, созвучна только сейчас»[29].

Ждать хорошо, когда знаешь, что дождешься. И нам сегодня рассуждать проще: пришло время, не пришло… А тогда для актрисы — полная неизвестность. Чтобы выразить себя, нужна роль. Нужен фильм. Нужен режиссер. И вполне лотерейное счастье, в ожидании которого робко жмется актер у стенки, как дурнушка на танцах — пригласят, не пригласят? Созвучна ли роль потребностям души — это уже вопрос второй.

Что с этим делать — никто не знает.

Впрочем, о том, что про Гурченко все забыли, говорить теперь уже было бы несправедливо. Ее приглашали пробоваться в кино, причем на прекрасные роли. Она готовила заглавную роль для фильма «Салют, Мария!» И. Хейфица. Пробовалась у В. Мельникова в его фильме «Здравствуй и прощай». И. Авербах пригласил ее в числе других претенденток попытать счастья в фильме «Монолог». В. Венгеров пробовал ее для роли Маши в «Живом трупе». И. Таланкин — на главную роль в «Дневных звездах». К каждой из этих ролей она готовилась фундаментально: перед пробами в «Дневных звездах» прочитала всю Ольгу Берггольц, увлеклась ее поэзией и даже написала прозрачную, грустно-мятежную песню-романс на стихотворение «Молчат березы кроткие…».

Эти роли были хорошо сыграны другими. Что ж, судьбу здесь винить нельзя: в честном соревновании побеждает сильнейший. Типаж, индивидуальность, предложенная актрисой трактовка — все тут, на пробах, важно, все может иметь решающее значение. Автор статьи о Гурченко в «Советской России» Л. Даутова считает, например, что, истосковавшись по работе, Гурченко играла на пробах так, будто это последняя роль в жизни — и сцены получались «перенасыщенными». Наверное, и это было. Тем более что броскость красок — одна из «фирменных» черт ее актерской индивидуальности, а это не в каждом фильме требуется.

Но были, несомненно, и другие причины, связанные с особенностями и недостатками ее «школы». Она все еще не преодолела до конца, например, свой злосчастный «харьковский» акцент, не избавилась от своеобразного мелодического рисунка речи, который мог сослужить ей добрую службу, стать дополнительной краской в современной характерной роли, но так драматически мешал в ролях «зарубежных» и в классике. Этот профессиональный недостаток — наследство ее дворового военного детства — она будет остро чувствовать еще многие годы. Причем чем дальше — тем острее. Признанный мастер,

увенчанный высокими званиями, имея за плечами множество разнообразнейших ролей, она и сегодня робеет перед каждой новой работой, идет на первую встречу с режиссером как школьница на экзамен, и ей кажется, что она ничего не умеет.

Мастерство, как говорила Эдит Пиаф, — лишь опора таланта. Это дело наживное. И Гурченко Честно, мучительно «выращивала в себе голубую кровь». Но ее талант был выше обстоятельств, он требовал свершений, а не ученического прилежания.

Прорехи в профессиональном багаже, несомненно, ставили ей заслон на пути ко многим хорошим ролям. Но ее талант даже из этого обстоятельства сумел сделать полезный вывод, причем не утешительный, а — принципиальный, многое решивший в ее дальнейшей судьбе.

Пусть ее актерский почерк далек от мхатовской каллиграфии. Пусть чистописание классической сцены не входит в число ее добродетелей. Что ж, значит, и не надо браться «переписывать набело» любой предложенный режиссером черновик. Артист-марионетка? Артист — просто сосуд, который можно наполнить вином, а можно — и квасом? Нет, это не для нее.

Так, в поединке с собственным косноязычием, она сформулировала свой главный девиз: могу рассказывать только о том, что хорошо знаю.

И тогда открыла для себя куда более интересный путь в искусстве, чем простое, послушное и древнее, как мир, лицедейство. Уроки ее жизни в кино приучили строго и целенаправленно отбирать свои роли. И постепенно эти роли выстроились в тему. В ее, Гурченко, собственное повествование о женщинах ее времени. В рассказ о ее поколении.

Чем дальше, тем больше этот рассказ обнаруживает черты целостности, тем больше связывается в нашем сознании с именем актрисы Людмилы Гурченко. Подобно тому как Михаил Ульянов сумел выразить в своем творчестве целую энциклопедию современных социальных типов одной половины нашего общества, Гурченко представила нам галерею судеб и характеров половины другой, «слабой». Впрочем, именно Гурченко из фильма в фильм доказывает ее силу и жизнестойкость.

В актерском мире, как в литературе, есть художники и есть беллетристы, есть открыватели и есть разработчики открытого, и каждое уникальное художественное постижение неизбежно идет потом в серийное производство.

Не хочу никого никому противопоставлять. Обе категории мастеров нужны для того, чтобы искусство нормально развивалось. Просто пытаюсь точнее определить место актрисы, которую люблю, в этой непростой иерархии художественных

функций и ценностей.

Это естественно, что в серийном производстве занято больше людей. Открывателей — единицы. Они избраны судьбой, но и сами избрали путь не самый легкий. Клиширование, которое мы охотно прощаем другим, им не прощается. Ожидания, которые мы связываем с их именами, легко переходят в скепсис. Они на виду, и мы упрекаем их в постоянном мелькании; но если замолчат — ощущаем их отсутствие как зияющую пустоту, как потерю чего-то жизненно необходимого.

Развитие, углубление, уточнение темы в их новых работах мы нередко с близорукостью принимаем за повтор. Если же актер разборчив и старается не играть ролей для себя «чужих»— начинаем толковать о профессиональной ограниченности. Хотя перед нами — мужество самоограничения.

Впрочем, я и сам сейчас для наглядности преувеличиваю целеустремленный аскетизм моей героини. Ее тема, ее повесть о жизни, ее авторское творчество в ролях — разумеется, это не все, что она играет. Иногда Гурченко хочет доказать и себе и другим, что может не только сотворить оригинал, но и не хуже других печатать копии. Тогда возникают роли прекрасно сыгранные, но как бы другой крупности — расхожие. Как операция аппендицита, которую может сделать любой хирург.

Но она специалист по операциям на сердце. Именно здесь видна ее уникальность.

…Эта новая пора ее жизни уже начинала брезжить тогда, на пороге семидесятых Гурченко еще соглашалась на «проходные», не оставившие заметного следа роли. Охотно бралась за любую работу в музыкальном жанре — предстала французской шансонеткой в «Короне Российской империи» и немецкой певичкой из кабака в фильме «Взорванный ад». В экранизации сказки Евгения Шварца «Тень» она была дивой, томной, неотразимой, властной, коварной. Прирожденной интриганкой. Начала выступать в эстрадных программах телевидения, снялась в роли мадам Ниниш в оперетте «Табачный капитан». Впервые в ее «звездных» ролях, доселе сыгранных совершенно всерьез, появились пародийные нотки, приемы острой стилизации, гротеска, терпкий вкус иронии. Теперь эти краски будут часто использоваться ею на всем пути в музыкальном кино и на телевидении.

С удовольствием взялась за роль в новой комедии К. Воинова «Дача». Здесь все сулило успех — и имя писателя-сатирика Леонида Лиходеева, стоящее в титрах, и блистательное созвездие актеров, занятых в картине, — Л. Смирнова, Л. Шагалова, А. Папанов, Е. Евстигнеев, О. Табаков… Все помнили, как хорошо и

весело было работать с Воиновым на съемках «Женитьбы Бальзаминова». На этот раз не получилось. Юмор сценария был чисто литературным по природе и с трудом поддавался переводу в живое актерское действие. Как часто бывает, индивидуальная авторская интонация, так пленяющая при чтении, теперь мешала, сообщала тягучую монотонность речи персонажей, остроумное становилось плоским и тяжеловесным.

Все, что делала в фильме Гурченко безмолвно, было интересней и смешней всего, что она в нем говорила. Она играла Степаныча — «подругу художника», снимавшего дачу в конце улицы. Когда шла по этой улице с ведром, имея вид аристократки на пленэре, — дух захватывало. Но потом ей приходилось утомительно пререкаться со своим эксцентричным художником: «Я хочу банальности. Я хочу ординарности». — «Неужели тебя привлекает роль домашней курицы? Ты для меня Беатриче, черт побери!» — «А я не хочу быть Беатриче. Я хочу быть курицей. Я хочу нести яйца». — «Помилуй, что ты говоришь, Лерочка! Нам еще рано нести яйца. У меня впереди столько интересной работы!» — и сразу становилось ясно, что юмор журнального фельетона и юмор, предназначенный для воплощения в живые фигуры фильма, — вещи принципиально разные. Литературный сценарий пошлым не был, нельзя было упрекнуть в пошлом вкусе ни режиссера, ни актеров — а получилось пошло. Плюс на плюс дал минус. У двух типов юмора оказались разные «группы крови».

После всей этой броскости, почти эстрадной яркости комедийных красок — угловатая, с сухим выцветшим лицом и повадками старой девы, вечно ждущая от окружающих подвоха «женщина в футляре» Клавдия из классической пьесы С. Найденова «Дети Ванюшина». В этом фильме собрались актеры совершенно другого типа, и нужны были не мазки и цветовые пятна, а тончайшие нюансы, микроградации светотени… Гурченко вошла и в этот ансамбль так уверенно и свободно, что рецензенты терялись в догадках — что же это за актриса? Драматическая? Комедийная? Эстрадная?

В рецензиях появился постоянный рефрен: фильм имярек открыл для нас совершенно новую Людмилу Гурченко… и далее шли действительно новые эпитеты, приличествующие характеристике данного жанра, данного фильма и его конкретной художественной задачи. Эпитетов, впрочем, было еще немного, а рефрен звучал и коротко и монотонно. Так звучат обычно похвалы, какими гуманно пытаются подбодрить некогда знаменитых актрис уже на излете их карьеры. Мол, роль сыграна хорошо, есть в ней кое-что чрезвычайно интересное.

Это «кое-что» чаще принималось за отсветы уже

просверкавшей грозы.

А это было — предвестие.

# Джинн из бутылки

*— Ваши недостатки?*

*— Непримиримость к чужим недостаткам. Невыдержанность.*

*— Ваши достоинства?*

*— Самостоятельность…*

*Из интервью журналу «Культура и жизнь», 1981 г.*

Неожиданности не повторяются дважды, было сказано. Так-то так, но как же «Старые стены»? Разве не стал этот фильм вторым рождением Гурченко, началом ее новой славы? Разве не открыл всем глаза?

— Какое там открытие! — Гурченко сразу уставшим голосом пригасила мой энтузиазм. — Вы помните «Дорогу на Рюбецаль»? Ведь уже там все было…

Кто помнит «Дорогу на Рюбецаль»? «Проходной, эпизодический фильм», как охарактеризовал его критик «Советского экрана».

Гурченко сыграла здесь две коротенькие сцены так, что вся рецензия в журнале только этим сценам и посвящена. Кто его теперь помнит?

«Хотя я сыграла там, в сущности, небольшой эпизод, не очень существенный, но я сделала его так, как хотела, как считала сама, одним куском, на одном дыхании, и вдруг почувствовала, что могу, что нечто во мне переполнилось, как будто новое качество какое-то…»[30].

С этого «сделала так, как хотела, как считала сама» действительно начнется для нее новое дыхание в искусстве. Она не захочет больше быть всего лишь воском в руках режиссера, она взбунтуется и станет диктовать свои условия. Она будет делать себя сама. И свою судьбу — сама. И свои роли.

Это причинит ей массу неприятностей, доставит множество горьких минут самобичевания: ну зачем лезу на конфликт? «Меня, по-моему, режиссеры инстинктивно опасались… Я это чувствовала. Приходила на репетиции и все время пыталась себя обуздать, каждый раз твердо и бесповоротно решала: ну все, теперь буду сидеть смирно, не скажу ни слова поперек, только «да», «хорошо», «конечно». И сидела некоторое время, но потом все равно прорывало, и все вокруг думали: «Гос-споди, да что же

это такое, как джинна из бутылки выпустили…»

Так она говорила автору этих строк в интервью, которое напечатал журнал «Искусство кино» под заголовком «Все — в свое время»[31].

Конечно, удобнее с таким актером, который слушается беспрекословно. Не слишком лезет с собственными идеями и не защищает их с пеной у рта. Обеим сторонам тут спокойней, и самому актеру, между прочим, тоже. Есть прекрасные мастера, которые тоже решили «сидеть смирно» и честно выполняют свой зарок. Выходят и такие картины, где выдающийся мастер работает как бы вполсилы, горит как бы вполнакала, подстраиваясь под принятый тут общий уровень художественного мышления. Эти «шалости гения», впрочем, не всегда проходят без последствий, и каждый из нас может припомнить не одно актерское имя, когда-то сиявшее вполнеба, а потом поблекшее из-за нетребовательности, случайных ролей и въевшейся привычки приспосабливаться к чужим уровням, отчего рано или поздно утрачивается уровень собственный.

Чтобы сохранить лицо, нужно уметь спорить. Гурченко умела спорить, она научилась и ссориться. Это трудно: вчерашние друзья отворачиваются, и кажется, что ты одинока. Это каждый раз трудно, и, хотя вышедший на экраны фильм потом доказывает всем, что ты была права, горький осадок ссоры остается.

Время все ставило на свои места. Гурченко каждый раз оказывалась права — по долгу очень талантливого человека, обладающего безошибочной интуицией в творчестве. «Трудности» ее характера охотно прощают, более того, их высоко ценят режиссеры близкого ей творческого потенциала.

Через много лет после «Карнавальной ночи» Эльдар Рязанов снова пригласит ее сняться в своей картине «Вокзал для двоих». И вот что напишет о ее стиле работы:

«Гурченко… когда снимается, отдает себя целиком фильму, своей роли. В этот период из ее жизни исключается все, что может помешать работе, что может отвлечь, утомить, забрать силы, предназначенные для съемки. Когда кончается рабочий день, она возвращается домой и заново проигрывает все, что снималось сегодня, и готовится к завтрашней съемке. Каждый день она приходила в гримерную, продумав, прочувствовав предстоящую сцену. Она точно знала, в чем драматургия эпизода, каково его место в картине, какие качества героини ей надо здесь проявить, где в тексте правда, а где ложь. Такой наполненности, такой самоотдачи, такого глубокого проникновения в суть своего персонажа я не встречал ни разу. Актерская работа, съемки — это ее религия, ее фетиш, ее нерв, ее жизнь. Ничего более дорогого,

более святого, более любимого для нее не существует. Она живет этим и ради этого.

И ее отношение к людям искусства продиктовано тем, как они, в свою очередь, относятся к искусству. Она не терпит бездарностей, пошляков, приспособленцев, равнодушных ремесленников и лепит им в глаза горькую правду-матку. Отсюда частенько возникают толки о ее несносном характере. Сразу же начинаются разговоры о «звездной болезни», о зазнайстве. Так вот, я, пожалуй, никогда не встречал такой послушной и дисциплинированной актрисы. Она безотказна в работе, исполнительна, всегда готова к бою… Если у нее бывали претензии, то только по делу. Все, кто мешали картине, были ее врагами… Она живет под высоким напряжением и передает его окружающим. Она, конечно, фанатик в самом лучшем и высоком значении этого слова».

И дальше:

«Сама она безупречно владеет профессией и знает все нюансы кинопроизводства, причем иной раз лучше специалистов…»[32]

Рязанов может эти качества оценить и использовать в полную меру, он понимает, какое они редкостное благо для фильма, для дела, для искусства. Другому покажется важнее впасть в амбицию. Актриса — так и знай свое место. Интересно, что переспорить ее не удавалось, многие предпочитали уступить. Хоть отношения и портились неизбежно, но варианты, предложенные актрисой, кажутся теперь единственно возможными, и только злопамятные легенды о «трудной» Гурченко хранят следы невидимых миру битв на съемочных площадках.

Излишней самонадеянности эти победы ей, впрочем, не прибавили. Джинн упрямо лезет из бутылки лишь тогда, когда сидеть смирно действительно было бы диковато всякому уважающему свою профессию артисту.

…Она готовилась несколько дней к трудной сцене. Пришла собранная, села в студийную машину, чтобы ехать за сотню километров на место натурной съемки; она молчала все два часа дороги, чтобы не спугнуть накопленное, она была готова к главному бою, ради которого все в кино только и существует — к короткому моменту, для которого аккумулируются в кино все силы. Она была вполне готова к нему, вышла из машины под свет дигов собранная и уверенная, подошла к гримеру поправить грим и тут узнала, что все напрасно, потому что кто-то забыл на студии необходимый для роли костюм.

Где вы, святые кулисы старого театра, видевшие волнение великих, легендарных, неповторимых?.. Где судьбы, отданные

искусству так полно, что не остается места для суеты? Где высокое достоинство театральных профессий, то, что заставляет каждую внакладку» почитать трагедией и помнить эту накладку всю жизнь?.. Безалаберность «иллюзиона», рожденного на ярмарке, в шантанах, в балаганах, не ушла вместе с веселым детством киноискусства, ее и сегодня предостаточно под светом дигов. Отдохнуть душой в настоящей работе можно, например, у Никиты Михалкова, снимающего свои фильмы, как ставят спектакли, — «своей» труппой единомышленников. У тех режиссеров, что выходят на площадку с вполне созревшими художественными идеями и умеют добиваться задуманного. Вокруг таких всегда кипит дело. Вокруг них концентрируются в кинематографе профессионалы высокой пробы — иные тут просто не вынесут ни этой сосредоточенности духа, ни уровня требований, которые такой режиссер каждому предъявляет. И он не найдет с ними общего языка.

А с Гурченко отчего-то конфликтов у него не случается. Работают душа в душу, понимают друг друга с полуслова. И фильм выходит, как песня, — на одном дыхании. Редкие минуты счастья. Гурченко их знала, грех ей жаловаться.

Но все действительно должно было прийти в свое время.

…Оно впервые забрезжило в давней забытой «Дороге на Рюбецаль», фильме о войне. Режиссер А. Бергункер, пригласив Гурченко на роль Шуры Соловьевой, предоставил ей свободу действий: роль была небольшой, здесь вполне достаточно было бы нескольких ярких штрихов, а Гурченко это делать умела как никто.

Гурченко в двух эпизодах сыграла судьбу.

Ее Шура Соловьева оказалась единственным живым и трогающим душу образом фильма.

Все его герои словно бы начинали на экране свою жизнь и ее заканчивали с титром «Конец». Они были знаками времени и не обнаруживали индивидуальных черт — и советская партизанка Людмила, и немец-антифашист Николай. Волнуют ситуации и коллизии, но не характеры и судьбы. Людмила и Николай любят друг друга, и мы в зале, наблюдая эти трогательные сцены, как-то не задумываемся о том, как трагична, в сущности, судьба любви между русской и немцем в годы Великой Отечественной, когда в каждом немце виделся враг. Мы видим, как трудно любви на войне, под разрывами, но словно бы не помним, как тяжко и беспощадно клеймила такую любовь народная молва.

События картины существовали как бы над психологическим климатом времени и развивались вопреки ему. От этого возникало ощущение неправды.

Драматурги и режиссер создавали на экране трагическую коллизию. Но внутреннего трагизма в ней словно не чувствовали. Эта нота трагизма пришла в фильм вместе с героиней Гурченко.

Шуру Соловьеву в этом как бы очищенном от быта фильме мы заставали за сугубо бытовым занятием — вечным, необходимым и в мирное и в военное время. Она развешивала на заборе выстиранное белье, в руках ее был таз, она тонула в широком мужском пиджаке, и волосы были убраны под тугую, завязанную надо лбом косынку. Она занималась делом, потому что жизнь и на войне не останавливается и белье приходится стирать.

У нее резкий, пронзительный голос. Огрубела, изверилась во всем и живет по-волчьи одиноко, всеми ненавидимая.

К ней прилипло прозвище — «немецкая подстилка».

Бабье горе настигло ее раньше, чем началась война, — муж погиб по пьянке. Одиночество ожесточило. От одиночества и любовь с немцем теперь крутит — да какая там любовь: «Просто привыкла… Ну, немец, ну, не наш — да черт с ним, хоть душа живая рядом…»

Так она рассуждает.

Но что-то приковывает наше внимание к этой крикливой бабе. Может быть, вот эта принявшая уродливые формы, но неистребимая сила жизни, которая, несмотря ни на что, продолжается. Этот запас добра, который таится где-то в глубинах обросшей корой души.

Она сполна узнала тоску одиночества и поэтому так легко отзывается: увидев в Людмиле подругу по несчастью, дает ей и Николаю приют.

Нам понятен и другой ее порыв: узнав о том, что ее соседка и заклятый враг Нюрка «против немцев работала», Шура, не таясь, не думая в тот миг о грозящем ей возмездии, движимая одним только бабьим состраданием, кричит арестованной Нюрке: «Ты не волнуйся, я твою Танечку к себе заберу…»

Нам понятны все эти противоречивые, взаимоисключающие порывы и поступки, потому что мы чувствуем истинную сложность такой натуры, драматизм сломанной, но все пытающейся подняться судьбы.

«Гурченко сумела многое сказать и рассказать о «такой войне» за эти несколько минут на экране, — писал журнал «Советский экран». — В двух сценах она нашла возможность достоверно и точно развернуть целый характер — от низшей границы отчаяния до взлета благородства и решимости»[33].

Она сотворила эту роль из собственной памяти — памяти о военном детстве, о женщинах оккупированного Харькова, где

были и такие Шуры Соловьевы. Она соткала эту роль из мудрого знания, что никакое осуждение не может быть справедливым без сострадания.

Именно Шура Соловьева из «Дороги на Рюбецаль» вместе с Марией из «Рабочего поселка» начинала в творчестве Гурченко то, что позже мы назовем ее актерской темой. Шуру актриса придумала сама, от качала до конца (в повести Ирины Гуро, по которой снят фильм, Шуре уделено не более двух страниц, и нравственная оценка образа достаточно однозначна). Это ее первая работа в кино, которую можно назвать не только актерской, но и — авторской.

И еще одна роль, сыгранная Гурченко в те годы, ясно говорила о том, что «поющая актриса», «лирическая героиня комедийных фильмов» сформировалась в большого и самобытного мастера. Теперь, когда смотришь эту ее работу, даже непонятно, как мы все тогда не разглядели, что в жизни и творчестве Гурченко начался новый взлет, на этот раз уверенный, победный, решающий.

«Открытая книга», двухсерийная картина по роману В. Каверина, поставленная в Ленинграде Владимиром Фетиным, прошла незаметно, почти без прессы и, как всякая экранизация, да еще двухсерийная, без особого зрительского ажиотажа. Были к тому достаточно веские причины и субъективного свойства: огромный роман плохо втискивался в отведенный фильму метраж; В. Каверин и Н. Рязанцева, работая над сценарием, предложили построить картину как цепь ретроспекций, пересекающихся, перебивающих друг друга, — такая композиция повысила емкость фильма, но одновременно запутала и без того сложную фабульную вязь. Перетасовав события романа, сценарий раздробил судьбы героев, и зрителю теперь нужно было их восстанавливать, реконструировать по разрозненным эпизодам. Интересно, что когда через несколько лет телевидение вновь обратилось к «Открытой книге», подробнейшим образом «перечитав» его в многосерийной ленте, — уже сама романная форма, сохраненная и развитая в телефильме, приковала зрителей к экранам, лента была замечена.

История доктора Власенковой, ее путь к выдающемуся научному свершению и борьба за судьбу открытого ею крустазина — чудодейственного лекарства, подобного пенициллину, — составляли главную сюжетную линию романа и фильма; эта история начиналась до революции и заканчивалась уже после войны, обнимая, таким образом, огромный отрезок времени. Фильм стремился к лаконизму, отсекал многие мотивы романа и концентрировал наше внимание на противостоянии

Власенковой и Крамова, директора научно-исследовательского института — демагога и карьериста. Крамов — типичный чиновник от науки. Он сознает свою посредственность и больше всего озабочен тем, чтобы никто не вырвался вперед, не обскакал, не обнаружил его собственную бездарность. Он и становится поперек дороги Власенковой, высмеивает ее «детское увлечение» плесенью.

Власенкову играла Л. Чурсина — играла, пожалуй, чересчур традиционно и даже поверхностно, для того, чтобы запал нам в душу и этот центральный образ и, следовательно, сам фильм. Запомнился Крамов в умном и тактичном, без попытки окарикатурить, исполнении В. Стржельчика. Талантливых ученых-братьев Львовых — Андрея и Дмитрия — играли А. Демьяненко и В. Дворжецкий. Глафирой была Гурченко.

Глафира — второй главный женский образ фильма — также переходила на наших глазах из десятилетия в десятилетие, превращаясь из юной, морозно свежей купеческой дочки, в которую пылко влюблен Митя Львов, в деловитую супругу Крамова, «светскую львицу», вдохновительницу самых темных его помыслов.

Однажды предав любовь, променяв нищего, но талантливого Митю на банкирского сынка, она уже никогда не узнает, что такое счастье. И всегда будет завидовать тем, кто это счастье у жизни отвоевал — талантом, трудом, честностью. Она кружит в романе и в фильме вокруг Власенковой и братьев Львовых, подобно коршуну, то снижаясь, то растворяясь в пространстве, не в силах покинуть это пепелище былых надежд. Ее мучит неправедность собственной жизни. Ей снятся похороны и тяжелый глазетовый гроб, роскошный, как и подобает жене крупного ученого. Она интригует и казнится, она меняет обличья, словно это нехитрое актерство поможет ей стать другим человеком, и тогда эти загадочные и недоступные ее пониманию люди примут ее как свою…

Когда все роли сыграны, а счастье и даже простое достоинство кажутся все такими же недосягаемыми, она бросается в пролет лестницы:

— Яркого мне хотелось, необычного. Ну а что получилось? Моя жизнь — одна суета…

В этом чуточку театральном, напоминающем хорошую старую пьесу фильме, с его диалогами, несущими благородный оттенок настоящей литературы, Гурченко впервые смогла сыграть большую, в классических традициях роль, где уже очень ясно и полно сформулировала основные принципы своего актерского метода.

Это были, напомню, годы, когда кинематограф был силен узнаваемостью «потока жизни» и сознательно растворял «главное» в «случайном», проходном, увиденном как бы ненароком. Гурченко же предложила рисунок предельно выразительный, отточенный до филигранности так, чтобы никакая деталь не казалась лишней, никакая краска не была бы посторонней по отношению к главной теме. Деталей и красок при этом — множество. Облик героини как бы мерцает, он непостоянен, парадоксально и непоследовательно переменчив, словно Глафира и впрямь «меняет маски», ищет в этом хороводе придуманных ею личин собственное обличье — настоящее.

В начале фильма она предстает перед нами прекрасным видением — в элегантной шубке, таинственно утонув в пушистым воротнике, пушистой шапочке, пушистой муфточке, загадочно улыбаясь, неотразимая и недоступная.

Потом мы увидим ее уже женой Крамова — теперь это «роскошная женщина» в шелковом японском кимоно с огромными цветами. И весь этот дом под стать ей: и просторный, зовущий к неге диван, и пианино в завитушках и накидочках, и сама она удивительно похожа на болонку, в этих цветах и кудрях.

Она уверена в себе, в своем вкусе, своей красоте, своей неотразимости, своей власти. Каждый изгиб тела тщательно обдуман. Сейчас она считает, что жене ученого приличествует сдержанность светской львицы.

Маску сбрасывает только оставшись одна. Перед зеркалом, очень довольная собою, своей очередной победой, она удовлетворенно хлопает себя по животу, по бедрам, словно хочет убедиться, что она в форме, стройная и мускулистая, готовая к жизненным гонкам, как хорошая скаковая лошадь: дело сделано — пора дальше!

Она входит в шумную, полную людей гостиную, взглядом полководца оценивает положение. И только после этой рекогносцировки, убедившись, что Митя, теперь уже блестящий ученый, здесь (Эффектно сбрасывает мех. Новая маска: таинственным светом горят в ушах яркие висюльки, пять завитков тщательно уложены на лбу под роскошным тюрбаном — теперь это провинциальная миледи Винтер, по-прежнему уверенная в своей неотразимости.

Пройдет немного времени, и мы встретим ее в купе поезда наедине с Власенковой. Полулежит на сиденье. Кокетливая челочка под замысловатой прической. Все искусственно, все разыграно, все контрастирует с аскетизмом Власенковой. Речь полна патетики:

— Я люблю жизнь. Да! Просто жизнь!

И короткий ревнивый взгляд на соперницу из-под круто загнутых ресниц.

Первые серьезные сомнения в том, что выбранный путь способен дать хоть какое-нибудь счастье. Нелюбимый муж, суетная жизнь… Ее тянет к людям — другим, непохожим, отданным одной цели, достигшим счастья, которое ей незнакомо. Как достучаться до них? Она знает только один верный способ — новое предательство. И идет к Власенковой со своей исповедью, готовая разоблачить и мужа и все, чем жила прежде. Хочет очиститься.

Хочет. Но не умеет. Просто надевает еще одну маску. Теперь она подчеркнуто просто одета, просто причесана, в скромном платьице довоенного образца. Приняв решение уйти от Крамова, закрывает за собою дверь с видом леди Макбет. И театрально-патетически, с цветами, появляется на пороге квартиры Власенковой.

Маска покаяния непривычна. Глафира волнуется, говорит сбивчиво. Натянутая улыбка, натянутое рукопожатие, натянутое молчание.

Но это был шаг, который ведет ее к осознанию страшной истины. И тогда игра кончается. Она идет к Дмитрию, зная, что никто ее там не ждет. Тяжело поднимается по лестнице, задерживается на площадке перед дверью. Идут томительные, тягостные мгновения. Замечает брошенную пробку от бутылки, задумчиво подталкивает ее к лестничному пролету, все ближе и ближе к краю. Долго следит, как пробка падает в глубину, в пучину.

Игра кончается? Нет, ведь Глафира просто не умеет быть на людях собою. Она уж и не знает, какая она настоящая. И перед Дмитрием предстает благополучной, уверенной в себе, садится на табуретку посреди огромной коммунальной кухни и привычно принимает кинематографическую позу, особенно нелепую и жалкую здесь, рядом с ободранной раковиной и немытой посудой.

Но зачем пришла — тоже не знает. Она вообще уже ничего не знает — как жить дальше, зачем и для чего. За стенкой шумят гости, заводят патефон. Дмитрий растерянно приглашает ее в комнату, к людям, она отказывается и только просит его с ней потанцевать — прямо здесь, в кухне. Прижимается к нему в танце, тесно и горько, словно пытается удержать то, что потеряно навсегда.

Последняя сумасшедшая надежда. Впервые естественный тон женщины, которой одиноко, которой очень сейчас плохо:

— Может, ты приедешь ко мне? — И сама же себе отвечает: —

Гроб непременно выйдет глазетовый…

Она понимает, что это конец. Дмитрий тоже чувствует, что происходит что-то серьезное. Глафира отстраняется и, с неожиданной легкостью ударив по тусклой лампочке, танцует перед ним странный танец лунатички. Качается лампочка, качается свет, качается мир. Допивает остатки водки из стакана. Теперь у нее взгляд, устремленный куда-то вглубь, в себя. Увидела что-то, ужаснулась. В себе увидела — впервые. И выходит на лестничную площадку уже мертвой. Окаменевшей. Полет туда, в пучину, в бездну — всего только последний скорбный путь, мы его и не увидим в фильме. Увидим распростертую на каменном полу фигуру. Конец этой жизни наступил раньше.

Актриса кинематографическая, Гурченко тут почувствовала единственно верный для такого драматургического материала тон — играть с почти сценической выразительностью, не жить на экране, а именно — играть, обдуманно и целенаправленно отбирая штрихи, краски, линии, откровенно и до предела сгущая образную насыщенность рисунка. Текст диалогов Каверина, вкус хорошей прозы было бы невозможно передать средствами расхожего «бытового» кинематографа — это сознавали и такой опытный театральный актер, как В. Стржельчик, и одаренный В. Дворжецкий. Эпизоды, где они сходятся в кадре, — лучшие в картине.

Гурченко тщательнейшим образом продумывает облик своих героинь — и уже от него тянет нити в глубь характера.

Костюм, в котором героиня предстанет перед зрителем, имеет особое значение — здесь все сгущено почти до метафоры, хотя гротеск почти неуловим, а внешний рисунок весь состоит из штрихов, увиденных, подмеченных в реальности, у *этого* типа людей, в *этом* социальном слое… Тут почти всегда труд не только художника по костюмам — но и самой актрисы…

«Бытовое» кино, однако, к тому времени уже крепко укоренилось на экранах, а главное — в сознании кинематографистов. За десятилетие его расцвета актеры понемногу отвыкли играть сочно и броско, больше уповали на спасительные полутона и подчас так преуспевали в этом, что все краски иных ролей сливались в единый серый, бесцветный фон. Каждая здравая идея, превратившись в бездумную моду, легко себя компрометирует. Вот и здесь: играли «бытово», совершенно независимо от материала. Чтобы разорвать этот внезапно замкнувшийся круг, из всего многоцветья красок искусства вобравший в себя лишь несколько, нужна была сильная художническая воля. Опыт. Интуиция. Все это было в достатке у

Гурченко, Стржельчика, Дворжецкого. Этих качеств не хватило ни Л. Чурсиной, исполнявшей в фильме главную роль Власенковой, ни А. Демьяненко, игравшему Андрея Львова, ни В. Фетину, режиссеру. Фильм оказался разодранным на части разнобоем актерских манер: «бытовое» пыталось переспорить «театральное», сгустки образности плавали в разреженном пространстве усредненно достоверного…

Здесь нужна оговорка. Не хочу бросить тень на «бытовое» кино, не хочу быть заподозренным в неприязни к завоеваниям нашего экрана 60-х годов.

Любую, даже самую плодотворную тенденцию в искусстве губит, как известно, эпигонство. Абсолютизировать тенденцию — дело неблагодарное, эпигоны как раз и устремляются по руслу, едва сочтут его каноническим. Художник, что первым прокладывал это русло, прошел свою дорогу, открыл свою систему, выразил свой художественный мир, и вот уже новизна открытия отгремела. Русло проторено, теперь оно удобно и безопасно, и в торжественном громе меди перерезана ленточка. Хорошо здесь эпигону!

Вспомним, в каких трудных спорах завоевывалось правдоподобие нашим кинематографом. Вспомним и не будем говорить о нем дурного. Когда речь идет о «разреженном пространстве» усредненно достоверного, имеется в виду не правдоподобие само по себе, а та его абсурдная крайность, скука, серость и безликость, к которым пришли многие фильмы на пороге семидесятых и их авторы, вполне овладевшие ремеслом быть на уровне той моды, что требовала нескончаемых экранных «потоков жизни». Форма, которая еще недавно казалась плодотворной, обнаружила свою ограниченность: жизнь была шире быта.

В искусстве не мог не назреть протест против серости, против быта неотобранного и неосмысленного. Произведениям эмоционально анемичным нужна была антитеза.

Искусство Гурченко, предельно выразительной каждый миг своего пребывания на экране, эту антитезу в себе содержало уже тогда.

«Бытовая» манера актера намеренно растворяет главное в необязательном, как бы случайном.

Гурченко — дитя совсем другого стиля в искусстве, другой его ветви. Яркость колеров, сочность окружающего пейзажа, выпуклость чувств, контрастность состояний и при этом постоянное ощущение прямой связи созданного актрисой мира с жизнью знакомой и узнаваемой — вот ее стихия.

Даже в «Рабочем поселке» и «Дороге на Рюбецаль» она была

чуть ярче и колоритней, чем требовал аскетический стиль этих фильмов. Диктовала свой уровень выразительности. И, как мы помним, побеждала: роли, по всем признакам второстепенные или даже эпизодические, врезались в память надолго.

Напомню слова Алексея Германа: «Гурченко обогнала время, и ей пришлось подождать. Мера ее драматизма и правдивости стала понятна, созвучна только сейчас…»

# *Начать сначала*

*Я всегда долго «созреваю». А потом вдруг — раз! — и полная ясность. Точное решение проблемы. Так и в работе над ролью. Сначала тупик и полная паника. Внутри сам собой происходит процесс «созревания». Я думаю в это время совсем о другом.*

*И вдруг неожиданный просвет! Ага! Есть! Знаю, какая «она»! Знаю, как ее поведу…*

*Из книги «Мое взрослое детство»*

И вот время пришло.

Сейчас уже трудно сказать с полной достоверностью, что подвигло режиссера Виктора Трегубовича пригласить Гурченко на роль директора ткацкой фабрики Анны Георгиевны Смирновой в фильме «Старые стены». Должно быть, вечная страсть художника рисковать. Ведь даже Анатолий Гребнев, автор сценария, совсем другую актрису себе представлял. Роль Смирновой и сегодня кажется абсолютно «негурченковской», даже если иметь в виду ее новую экранную судьбу, которая со «Старых стен», как известно, и началась. Ведь в арсенале актрисы характерность на одном из первых мест. В роли Анны Георгиевны это могло только помешать. И мешало.

Мы видели Гурченко в совершенно новом качестве — и ни на минуту об этом не забывали. Чувствовали актерскую работу, магию лицедейства там, где действительно нужна была «сама жизнь». Гурченко «показывала» нам Анну Георгиевну и ее судьбу, которую по-женски прекрасно понимала, — чуть со стороны. Еще не срослась с ней кожей. Еще присматривалась душой.

Изобретательно придумывала ей любимые жесты, чуть грубоватую, тяжелую походку, манеру говорить резко и категорично, все ясно формулировать, и никаких тебе лишних нюансов, как и положено ответработнику. Все это было где-то тонко подмечено, хранилось в закутках ее памяти и теперь пригодилось.

Это первая и, по-моему, единственная у Гурченко роль, для

которой слово «органичность» было бы комплиментом самым неподходящим.

При всем том образ получился удивительно ярким и законченным. Он запомнился именно благодаря всем этим ее «придумкам», характерной мелодике речи… Гурченко принесла в сугубо бытовой фильм уже полузабытый вкус актерской *игры* — если противопоставить это понятие актерскому *существованию* в кадре, пусть и правдивому, реалистичному, достоверному. Она и здесь сохранила за собой право целенаправленно обдумывать каждую деталь поведения, манеры, костюма, чтобы всякая краска и всякий оттенок несли некий смысл, обладали своей значимостью (не значительностью, а — содержательностью).

Все это она взяла с собой в «Старые стены». Пригасила, настраиваясь на общий тон фильма, краски. Но все равно выглядела чуть более броско, чем допускал документированный фон картины, отснятой не просто в реальных интерьерах, но в интерьерах «деловых», «производственных», эстетически нейтральных.

Сценарий Анатолия Гребнева рассказал о женщине, в общем, одинокой, уже махнувшей, кажется, рукой на свое личное счастье и безраздельно отдавшей себя «делу». Анна Георгиевна Смирнова воплощала не только прекрасные качества очень современного по типу «общественного» характера. Она выражала и оборотную сторону эмансипации — противоестественность для женщины такого «мужского» существования. Актриса Гурченко, женщина до кончиков пальцев, умеющая и пленять и завораживать, быть на экране и беспомощной и утонченно вульгарной, и нежной и совершенно по-женски коварной, надев деловой костюм Анны Георгиевны, чувствовала себя слегка не в своей тарелке. Усмиряла, укрощала женственность, загоняла ее в рамки…

Но оттого и возникало ощущение неестественности подобной аскезы для самой героини, которая, подобно многим ее современницам, искусственно и преждевременно отсекает — во имя дела, карьеры или самоутверждения, расчетливо или бескорыстно, сознательно или подчиняясь обстоятельствам — важную половину жизни. Натура героини была богаче и шире той судьбы, которую она себе уготовала.

Судьбы между тем прекрасной. Насыщенной большими делами. Наполненной важными заботами. Кино пятидесятых такие судьбы воспевало. Теперь пришла пора анализа.

Вероятно, это наложение индивидуальности актрисы на роль для нее контрастную тоже имелось в виду режиссером, когда, вопреки мнению худсовета, он предпочел именно Гурченко. Но, по-видимому, он не смог предвидеть, что рядом с ней избранная

им стилистика покажется графическим фоном для фигуры, сочно выписанной маслом. В фильме произошел непредусмотренный спор стилей и манер. Из него, на мой взгляд, победительницей вышла Гурченко.

«Старые стены» помнятся как монофильм. Нужно заглянуть в монтажный лист, чтобы восстановить в памяти имена (и тогда — лица) подчас очень хороших актеров, игравших рядом с Гурченко. Анну же Георгиевну помнишь до мелочей — во всем комплексе ее привычек, интонаций, перепадов настроения, во всей ощутимой сложности ее судьбы.

Роль стала поворотной для актрисы. Поворот этот мог случиться, как мы видели, уже и раньше, когда Гурченко сыграла в «Рабочем поселке» или в «Открытой книге», даже в «Дороге на Рюбецаль» — там действительно уже «все было».

Замеченными оказались «Старые стены» — и я думаю, дело не только в том, что Гурченко здесь впервые за многие годы сыграла главную роль картины.

Важнее то обстоятельство, что ее традиционный противник — время — на этот раз стал ее союзником. Во всем нашем искусстве теперь чувствовалась потребность в более активном художественном воздействии. Кинематограф все чаще вспоминал о выразительных традициях Эйзенштейна и Довженко, о том, что актерская палитра неизмеримо богаче простого владения модными полутонами. Кино «прозаическое», «повествовательное» начинало испытывать некую тоску по сюжету динамичному, по оценкам более ясным и определенным.

Фильм вышел на экран в разгар споров о «деловом герое», на гребне новой волны «производственных фильмов», вызывавших тогда столько надежд. Начиная с Пешкова из пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны», вся эта плеяда героев, принципиальных и непримиримых к компромиссам, демонстрировала какое-то новое качество художественного мышления авторов. Создатели этих фильмов и пьес были не слишком озабочены разработкой характеров; центральный герой часто становился не более чем носителем некоего постулата в этих «драмах идей». На экране воспроизводилась не напряженная духовная жизнь персонажей — она как раз не очень занимала авторов (вспомним Лагутина из фильма «Самый жаркий месяц», Боброва из «Человека на своем месте», людей без сложных характеров, но с ясной позицией). Интересовала сама ситуация. Ее участники были лишь функциями. И волновали нас не они, а исход актуального спора, смоделированного в зримых образах.

Эти фильмы и пьесы напоминали экспериментальный полигон: на экранах, как на учебных стендах ГАИ, шла прикидка

вариантов. Один из глашатаев и лидеров этой «новой волны», драматург Александр Гельман, позже рассказывал о своем разговоре с двумя экономистами, которые разрабатывали идею регулирования хозяйственного механизма с помощью банка, но не нашли поддержки. И тогда они предложили экспериментально проверить эту идею в художественном фильме, смоделировав ее на экране примерно так же, как была смоделирована производственно-нравственная ситуация в фильмах «Самый жаркий месяц» или «Здесь наш дом». Гельман увлеченно писан о возможности подобного участия искусства в решении конкретных хозяйственных проблем и предрекал рождение совершенно новых форм связи кино с жизнью, влияния искусства на жизнь… Вообще энтузиазма в этом смысле было тогда очень много. Но в критике уже раздавались призывы вернуться от вычерчивания схем к живому человеку. Пусть в производственном конфликте — но к человеку, реальному, из плоти и крови.

Такой человек появился в «производственном», по всем формальным признакам, фильме «Старые стены». Его сыграла Людмила Гурченко. От моделирования ситуаций авторы перешли к размышлениям о человеческой судьбе эпохи НТР. Это было более чем своевременно — вот еще одна причина, отчего и фильм и работа актрисы оказались сразу в центре внимания: они несли в себе принципиальную новизну, не всеми, впрочем, тогда замеченную.

Непривычной была роль и для самой Гурченко. Сорокапятилетняя Анна Георгиевна целиком погружена в дело, она директор фабрики, думать о себе ей просто некогда. Деловая жизнь неизбежно вырабатывает некий стереотип поведения — уверенный тон, уверенная походка, определенность жизненных установок — черты более мужские, чем женские. Невинный флирт, который случился с героиней Гурченко на знойном юге, в Пицунде, куда она приехала по путевке, вызывает в душе ее чувство неловкости. Приглушенные признания, танцы в полутемном ресторане, возвращение в санаторную палату за полночь, тайком и на цыпочках — это все из какой-то другой, забытой или почти незнакомой жизни. Куда естественней она себя чувствует в привычных коридорах и кабинетах фабричного управления, в шумных и пыльных цехах.

Сыграть женщину, отринувшую личное? Сыграть жертвенность, отданность идее? Нет, это было бы слишком просто и вообще — было бы полуправдой. Анна Георгиевна по-своему счастлива. Она уверена, что ее способ жить — единственно разумный в наши дни. Личная жизнь взрослой дочери вызывает в ней только досаду: «Как это просто у вас

получается: любила — разлюбила, любил — разлюбил!..» Тут важно показать судьбу не уникальную, а именно типичную. Конфликт личного и общественно значимого часто решается вполне однозначно. Личное — читай второстепенное. Ему нужно уйти в тень перед лицом социально важного. Так уж традиционно повелось. А однозначности здесь быть не может. Однозначность бьет по человеческим судьбам. Тем самым, из которых и состоят потоки социальной жизни.

Поэтому приходит миг, когда Анна Георгиевна увидит с изумлением и даже некоторым испугом однобокость своего счастья. Ущербность. Попытается что-то еще выправить, присмотреться к себе внимательней, поинтересуется у своей учительницы английского языка (ровно час ежедневно нужно совершенствоваться, современной деловой женщине без языков никак!) — поинтересуется у нее, что нынче носят, какой цвет и какую обувь…

Она миловидна, Анна Георгиевна, — не случайно и тут подошла Гурченко. Она моложава — не случайно опять-таки Гурченко, которая была много моложе своей героини. Она женственна даже за письменным столом — той особой, неприступной, деловой женственностью, какой так виртуозно овладели многие ее коллеги. Ее судьба однобока не потому, что не сложилась. Анна Георгиевна сама так ее сложила. Это судьба и насыщенная и успешная. Просто — «какая песня без баяна, какая Марья без Ивана…».

Кстати, о песне. В этом сугубо прозаическом фильме есть песня, с нее все начинается. И поет ее Гурченко — за кадром, разумеется. Но сама эта песня как эпиграф к предстоящему. Знойный юг, знойный вечер, знойное танго …

Упоительный ритм танго подхватывает нас и несет в мир того нарядного, влекущего негой юга, о котором принято говорить не иначе как с мечтательной и многозначительной полуулыбкой. Этот юг вырывает нас на месяц из накатанной колеи, освобождает не только от забот, но и от привычного образа жизни, и мы становимся неуловимо другими. Чуть более раскованными, чем нужно. Юг… Мы там — не мы.

Эти первые кадры фильма, абсолютно невинные, оркестрованы так, как если бы и впрямь дышала ночь восторгом сладострастья… Свидание у лодки, плеск набегающей волны, вкрадчивый голос курортного знакомого — все это будет потом вспоминаться Анне Георгиевне как нечто невероятное, словно бы приснившееся, нереальное, как визит на Марс.

А пока ей кажется, что она — не она. Что-то забытое, что-то давно и успешно задавленное в душе теперь ворочается в ней, не

дает покоя, хотя ведь она уже точно знает, что «нельзя вернуть весну, нельзя вернуть волну, любовь нельзя вернуть…».

Очень точно и ловко придумали авторы фильма вот именно так показать нам отрешенность своей Анны Георгиевны от «личного» — через юг, через этот ее визит на Марс. Так нам понятней постоянный самоконтроль героини, ее внутреннее око, трезво и с некоторым изумлением следящее за тем, что она вытворяет на этом клятом юге. Так нам понятней карамболь, который учинила с деловой женщиной ее деловая судьба: письменный стол ей более по плечу, чем свидание. Естественное стало для нее неестественным. Она хочет обратно, в кабинет. И вместе с Анной Георгиевной этого хотят миллионы ее подруг по счастью-несчастью.

Конечно, возраст, конечно, сорок пять лет тут тоже кое-что значат: не по годам бегать на свидания, и смущение героини нам понятно. Но еще — и характер, сформированный всей жизнью, социальной ролью, которую Анна Георгиевна на себя взвалила…

Начало фильма почти водевильно. Такт Людмилы Гурченко и Армена Джигарханяна, такт драматурга и режиссера удерживают события на опасной грани, за которой начнется комикование. Они сполна используют лишь классический закон смешного: человек, попавший в неестественные для него условия, может быть комичен. Это им и нужно.

Потом начнется серьезное. Не жанр меняется, а просто героиня попадает в условия, для нее привычные.

И мы обнаруживаем, что милая женщина, легкомысленно кравшаяся вдоль санаторного коридора после рокового свидания, — эта женщина человек не просто содержательный, умный и деловой, но — личность. Ей — веришь.

Анатолий Гребнев рассказывает, вспоминая о работе Гурченко над этой ролью: «Я видел этот процесс рождения в муках нового человеческого характера. Он рождался на этот раз не на бумаге, не в чьем-либо воображении, а наяву, в своей физической, телесной реальности… Вдруг оказывалось, к примеру, что в сцене, где Анна Георгиевна гневается, актрисе недостает именно гнева, возникала эмоция другого масштаба и качества: «сердится», «злится», а нам нужно было покрупнее: «гневается!».

Гурченко и раньше не умела играть отстраненно. Ей нужно было не только сполна осознать идею, движущую героиней, но ощутить ее плоть, войти в нее, срастись с ней, буквально «сменить кожу». Впервые она встретилась с таким типом героини, который показался ей чужим. Ей хотелось понять, чем эта Анна Георгиевна живет, что ее волнует.

— Меня волнует прерывность нити, — делилась своими заботами героиня сценария.

«Я обо всем этом тогда понятия не имела, — признается Гурченко журналу «Советский экран». — Как же играть? Но чем больше я думала о ее характере и судьбе, тем больше меня интересовала эта женщина, не имевшая времени устроить свою личную жизнь. Я все больше понимала, в какой высокой степени выражает такой характер наше время, натуру советского человека. «Знаете, я верю в энтузиазм», — говорит она… Качество принципиально новое. Способность вот так отдавать себя делу и людям, целиком — и не за какие-то там материальные блага, а за идею!.. Она из тех натур, что учатся всю жизнь. И из того поколения, которому пришлось учиться не так уж много: образование заменил опыт, тоже неоценимый и по-своему не заменимый… Она живет трудно, противоречиво, самокритично. Интересно».

Гурченко не без удивления и удовольствия вспоминает, как героиня постепенно овладевала ее воображением, как входила в нее, меняя весь уклад жизни, даже круг интересов. У иной актрисы это могло показаться кокетливым желанием быть на уровне зрительских ожиданий. Все жаждут перевоплощений — так пусть будет перевоплощение тотальное, едва ли не переворот в душе. Для Гурченко это не кокетство и не поза. Она актриса такой восприимчивости и способности откликаться всем существом, физикой своей и психикой, на впечатления внешнего мира, что то самое перевоплощение, которое многими воспринимается как вгиковская дисциплина, как комплекс технических ухищрений, для нее состояние естественное и повседневное. Она чувствует не только партнера по сцене или экрану — точно так же она чувствует собеседника по вполне бытовому разговору, подыгрывает ему, предлагает свою игру, воспламеняется, если тому удалось ловко отразить посланный ею мяч. Как минуту счастья она вспоминает постоянно свою работу с Никитой Михалковым в фильме «Сибириада». «Он зажигается мгновенно, реплику импровизирует виртуозно, реакция безукоризненная. С ним пасуешься в диалоге, как в теннисе; мы не играли нашу с ним сцену, а пели. Если вслушаться в то, что мы говорим там, это дуэт. Пение, а не разговор. И самих азарт охватывает, и каждый раз не знаешь, куда пойдет мелодия, и каждый дубль по-разному — бросаешься в эпизод, как в огонь, как в атаку…»[34]

Да это и не работа для нее. Это ее жизнь, единственная реальность, в которой Гурченко чувствует себя полноценно. Не играть она не может, иначе, наверное, и смирилась бы в свое

время с простоями, устала бы от борьбы со случаем, опустила бы руки, как это уже делали многие ее предшественницы. И занялась бы другим делом.

Но нет для нее другого дела. Потому и выстояла, и закалилась. «И жажду счастливою быть не утолить, не утолить…».

Анна Георгиевна, такая необычная для нее героиня, действительно влияла на актрису. Точнее, влиял новый, до сей поры ей незнакомый или знакомый поверхностно стиль жизни человека целеустремленного, волевого, способного к самоотречению. Человека рационалистического склада ума.

Гурченко вспоминала, что стала читать другие книги. Слушать другую музыку. Примериваться к другим ролям. Когда фильм вышел, она ощутила с удивлением и гордостью, как нужна ее Анна Георгиевна людям, какое вызывает доверие. Такую цель перед собою она интуитивно ставила, когда искала опоры в работе: никого не копировала, не ориентировалась на прототипы — «просто хотела, чтобы к такому директору… люди приходили бы со своей бедой».

И люди приходили. Писали письма: «Москва, «Мосфильм», Анне Георгиевне Смирновой». Писали о своих бедах, как пишут депутату, в надежде на помощь. Просили совета. Находили домашний адрес Гурченко, звонили у ее двери. Актриса ощутила общественное значение и такой героини и такой работы в искусстве. Это тоже было неожиданно, радостно и заставляло думать о том, как быть дальше и какие роли играть. «Шутки шутками, но прошло время, и я всерьез поняла, что стала по-другому жить после этой роли. Все, что я делала на сцене или на экране, да и в жизни тоже, получило какой-то новый базис, новую широту, новое дыхание…».

При всей значительности и принципиальности для творчества Гурченко ее работа в «Старых стенах», как теперь уже ясно, оказалась скорее подступом, подготовкой к новому его этапу, своего рода тренировкой перед тем, как нырнуть на новую, непривычную глубину.

«И все-таки я жалею, что съемки фильма закончились как раз в тот момент, когда актриса достигла пика своей творческой формы»[35] — это свидетельство автора сценария.

# «Это — мое!»

*Можно прожить на экране драму, трагедию человека только тогда, когда ты сам пережил в жизни что-то похожее, хоть приблизительно.*

*Из книги «Мое взрослое детство»*

За несколько последующих лет Гурченко обрушила на нас — сначала заинтригованных, потом заинтересованных, потом пораженных, потом увлеченных — целую серию первоклассных актерских работ, сразу выдвинувших ее не просто в первые ряды мастеров нашего кино, но на положение по-своему уникальное. «Будущая героиня лирических и музыкальных фильмов» оказалась драматической актрисой, диапазон которой даже теперь трудно определить с полной уверенностью. Актрисой универсальной по своим возможностям, вполне овладевшей сложным сплавом стилей и жанров, смелых, мощных «мазков» и — полутонов. Сочетающей в себе блеск звезды и глубину по-настоящему трагедийных красок.

Сегодня мы видели ее в телевизионном «Бенефисе» — пираткой в залихватском тельнике с пятнистым шарфиком, старухой, отплясывающей чарльстон, «ковбойкой» в широкополой шляпе, девочкой-переростком с огромным бантом и жадным взором… Все это сверкало, неслось по экрану, ошеломляя стремительностью перевоплощений, виртуозностью ритмов, разнообразием актерской техники, лихостью телевизионных «чудес» и «фокусов». Вместе с одаренным режиссером Евгением Гинзбургом Гурченко возродила на нашем телевизионном экране доселе неведомый ему жанр бурлеска — зрелища, основанного на парадоксах, замешенного на веселой изобретательности, импровизации, отточенном пластическом мастерстве, на фантазии режиссера, художника, композитора-аранжировщика, актеров…

А завтра она снималась в «производственном» фильме «Обратная связь» в роли намеренно неброской, почти без грима, статичной; и судьбу своей героини Вязниковой, женщины, которая хочет только одного от жизни — восстановить справедливость, намечала средствами предельно скупыми. Теперь

она умела и это.

Во всем была уверенность мастера. Она принимала все предложения, работала жадно, тем более что роли теперь шли, как правило, интересные.

Понимала, что, наверное, это везение. Но понимала и другое: новый успех пришел уже не случайно.

Все пройденное и пережитое отложилось. Заняло свое место в душевном запасе. И дало Гурченко право написать впоследствии слова, которые в других устах, может быть, показались бы излишне высокими и громкими: «Профессия актера… драма, потрясение, подвиг… Его жизнь — это оптимистическая трагедия!»[36]

Судьбу художника, оказалось, надо еще и выстрадать.

Она теперь много знала о жизни — так много, что достало бы только возможностей выразить. Роли не вмещали этого богатства. Они всегда ставили некие рамки: дело актера воплощать уже написанное драматургом, и авторство его, сколь бы ни была велика его доля, тут всегда условно.

Пройдет еще какое-то время, эта жажда поделиться прожитым и передуманным одержит верх, и она примет решение совсем для себя неожиданное. Напишет книжку, повесть о своем отце, о войне, об оккупации. О кино, о ролях. О том, что в конечном счете и составило мир души.

Прочитанное в ней поражает цепкостью памяти. В сознании шести-семилетней девочки война отпечаталась подробно, конкретно, детально. Об оккупации мы читали много, но, пожалуй, впервые увидели ее с такой точки зрения — ребенка, чей взгляд, уже наблюдательный, но еще не скорректированный жизненным опытом, только учится различать добро и зло. Учится на образцах страшных, на контрастах предельных. Девочка вырабатывает свои критерии и принципы стихийно — взрослым было в ту пору не до педагогических тонкостей, учителем становилась сама суровая реальность войны. Это «взрослое детство» — прежде всего детство самостоятельное. У других была задача — жить и бороться. У ее сверстников — в этих условиях еще и расти.

Способность «делать себя» своими силами, не слишком полагаясь на поддержку доброго, всегда готового прийти на помощь мира, — она оттуда, из «взрослого детства». Она и позволит актрисе все происшедшее с ней в ее жизни претворить в активный опыт и использовать как импульс к творчеству и как строительный материал для ролей.

Все запечатлевалось в памяти удивительно ярко. Все было интересно именно в своих подробностях — а уж они, как мозаика,

складывали картину жизни. Потом эти подробности составят плоть экранных образов. Вот соседка по харьковской «коммуналке» тетя Валя — Вали´, которая любила бантики, украшала стены комнаты фотографиями актрис и напевала вальс Штрауса из вышедшего перед войной американского фильма — ведь это же Валентина Барабанова из «Семейной мелодрамы»! Ремешок, которым подпоясан полушубок Ники из «Двадцати дней без войны», — тоже оттуда, из военного Харькова, где давно уже не было ни пуговиц, ни ниток. Хрупкая, зябнущая в тыловом зимнем Ташкенте, с поднятым воротником, коротко стриженная под мальчика Ника с капельками сережек на торчащих ушах — это она могла бы написать о себе словами из книги Гурченко: «Холод с детства пронизал меня так глубоко, что я чувствую его намного раньше, чем он наступает…»[37].

И это может быть холод не только физический.

Сломанные, исковерканные войной женские судьбы проходили перед глазами — но жизнь брала свое, и голодные люди, когда приходило весеннее тепло, оттаивали. Женщины хотели быть женщинами, в них пробуждалась вновь вера, что счастье вернется, возродится.

Продолжала жить музыка. Продолжали петь, тянуться к радости. Продолжалось все то, чего не смогло убить «взрослое детство».

В том детстве и в книге рядом несочетаемое. Ужасы оккупации — и аккордеон в «культурной пивной» на углу. Облавы — и «папина чечеточка», и «чубчик, чубчик кучерявый…». «Душегубки» — и песенки Марики Рокк в нетопленом кинотеатре. Голод, наледи на подоконниках — и тетя Вали, красящая волосы перекисью.

Контрасты жизни, увиденные во всех оттенках и подробностях, в сочетаниях невероятных, невозможных — и оттого пронзительно правдивых и парадоксально драматичных, — не они ли определят позже художнический стиль Гурченко, ее актерский почерк?

И ощущение хрупкости любого жизненного чуда, в том числе и чуда успеха, — ощущение, которое сопровождает Гурченко всю ее актерскую жизнь и не обманывает ее, — оно тоже оттуда, из «взрослого детства». Надо спешить, пока получается, работать, пока работается, надо жить жадно, чтобы успеть сделать как можно больше.

В этом она тоже оказалась права.

Только-только открылось «второе дыхание», и «Старые стены», а за ними «Дневник директора школы», «Двадцать дней без войны», «Семейная мелодрама», «Сентиментальный роман»

сломали лед предубеждения. Только пошли увлекательные роли. Только началась настоящая работа.

Тогда и пришло еще одно испытание, не менее жестокое, чем все предыдущие.

# *Неизвестность*

*И моральная травма, и физическая очень похожи. Обе хочешь забыть поскорее, как тяжелый сон. Обе заставляют вести себя и жить по-другому. Обе оставляют рубец. Обе заставляют постоянно задавать себе вопрос: «болит или не болит?», «прошло или не прошло?».*

*Из книги «Мое взрослое детство»*

Это случилось на съемках советско-румынского мюзикла «Мама». Гурченко играла там Козу из популярной сказки про то, как злой Волк все пытался съесть ее козлят и пускался ради этого на всевозможные интриги. Сказка была вполне интернациональной, ее знали во многих странах. Только в русской версии коза была, как известно, многодетной, а в румынской — ограничилась тремя козлятами. Создатели фильма сошлись на паритетном варианте: козлят было там пять, зато появилось множество других зверушек, танцующих и поющих, катающихся на льду — это был мюзикл, жанр редкий и всеми любимый. Это была, по сути, вторая по-настоящему музыкальная картина в жизни Людмилы Гурченко — и актриса была счастлива, получив такое приглашение. Ради Козы она даже отказалась от прекрасной роли в фильме Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», поразив этим выбором всех окружающих. Но она была прирожденной музыкальной актрисой и фильма такого, как «Мама», ждала много лет.

Уже была отснята добрая треть картины. Уже первые порции просмотренного материала подогревали энтузиазм группы: получалось феерическое зрелище, необычное и яркое. К сцене на льду готовились, как к празднику. В его зеркале отражались цветные огни студийных дигов. Репродукторы гремели ритмами озорных песенок, написанных для фильма французским композитором Жераром Буржоа и румынским — Темистокле Попа. Балетмейстер Валентин Манохин еще трудился с кордебалетом, но весь мир вокруг уже нетерпеливо пританцовывал, ожидая начала съемок. Фильм катился как по маслу. Самый трудный киножанр на глазах покорялся веселым и

талантливым людям — ну разве не счастье?

Она вышла на лед в своем платье с цветами и орнаментом, на голове победно торчали круто загнутые козлиные рожки. Подбоченилась, встала поустойчивее. Конечно, артист должен уметь все, и она будет делать все что нужно — танцевать на коньках будет, зритель должен поверить, что эта Коза готова к международным состязаниям по фигурному катанию. Зрителям должна быть неведома эта вечная ее в себе неуверенность: все-таки не фигуристка, эту премудрость знает нетвердо. Предупредила всех на площадке: осторожно, имейте в виду… И тут же Медведь, ходивший кругами по льду, наехал, тяжело грохнулся, захохотал — и все было кончено.

…Из истории болезни № 1881 во втором отделении Центрального института травматологии и ортопедии:

«Гурченко Людмила Марковна. Поступила 14 июня 1976 года. Диагноз: закрытый осколочный перелом обеих костей правой голени со смещением отломков».

Из рассказа заведующего отделением, кандидата медицинских наук, старшего научного сотрудника Нефеда Петровича Кожина:

— Случай был тяжелый. Оперировали с применением самых современных методов. Очень важен был «волевой фактор» самой пострадавшей. Она упорно боролась за то, чтобы помочь и себе и нам. Никогда не теряла надежду, что вернется к своей профессии. Месяца через два после операции, в нарушение всех норм, уже выехала в Румынию на съемки фильма «Мама» — нужно было заканчивать картину.

Очень контактна. Шутила, передразнивала врачей, смешно показывала всех окружающих. Мы с ней, надо сказать, много воевали: она любит модную обувь, а после такой травмы нужно было ходить на низком каблуке. Не тут-то было. «Я скорее умру, — сказала она, — чем пойду на таком. Вы забыли, что я — Гурченко!»

Вокруг нее всегда были люди. Многие ее навещали — помню, часто приходил Юрий Никулин, он даже спел на одном из наших вечеров несколько песен. Да и сама Гурченко, когда выписалась, то приехала и устроила большой концерт для сотрудников института, привезла фильм «Мама».

Из рассказа лечащего врача, кандидата медицинских наук Константина Михайловича Шерепо:

— Конечно, это была очень тяжелая травма. В случае неудачной операции Гурченко осталась бы инвалидом и карьера ее актерская, думаю, была бы закончена.

Говорят, люди искусства очень эмоциональны и

впечатлительны, с ними трудно. К Гурченко, как к человеку, я преисполнен уважения. Она не могла не понимать, чем все это ей грозит. И гарантий тут никто не мог дать — у нас не часовая мастерская, а хирургическое отделение. Вела себя тем не менее мужественно, просто и доступно. Никаких стенаний и нытья. Спокойный, уравновешенный человек. Боли не боялась — интересовал ее только конечный результат. Она помогала нам бороться за свое выздоровление, как могла.

…Чего это стоило? Попробуем вообразить.

Вновь пора неизвестности. На этот раз — еще более мрачной. Гурченко лежала в белизне больничной палаты, изуродованная нога была стянута сложной металлической конструкцией, в глубь тканей уходили спицы — держали раздробленную кость. Потом операция. Гипсовое полено вместо ноги. Простейшие гимнастические упражнения даются огромным трудом, напряжением воли. Но она актриса. Движение, пластика, танец — не прихоть и не роскошь для нее, это ее профессия. О танце, по-видимому, надо было теперь забыть навсегда. Даже еще три-четыре месяца после операции тревожно: срастется ли? Никаких гарантий. Неизвестность.

Она еще умудрилась досняться в «Маме» с этим поленом вместо ноги, с этой болью и неизвестностью. Весело танцевала в кадре на крупном плане — как всегда, виртуозно, отточенно, ликующе. Плечами, руками, улыбкой. Получилась самая обаятельная, обольстительная, пластичная, нежная, неотразимая, пленительная Коза, какую только могло нарисовать воображение — «с чарующими веснушками», как писал журнал «Румыния»[38].

Верные козлята старательно загораживали от кинокамеры гипс. Никто из зрителей ничего не заметил — ни того, что танец неподвижен, ни того, что актриса прощалась с карьерой танцовщицы, с музыкой, быть может, и с профессией, без которой непонятно, как жить.

«Пожалуй, нигде музыкально-лирические грани дарования Гурченко не раскрылись так полно и интересно, как в «Маме», — писала «Советская культура».[39]

Физическая рана заживает быстрей, чем душевная. В трудную минуту помогают человеческое тепло, участие, вот эти цветы и апельсины, что принес Юрий Никулин, соратник по фильму «Двадцать дней без войны». Дружеская улыбка, шутка. Оптимизм нельзя постоянно генерировать в себе из ничего — оптимизму нужна энергия извне, вот эта самая улыбка посреди белой больничной палаты. Только тогда возвращается и крепнет сознание, что за границей этой белизны, в большом цветном

мире, где продолжают шуметь кинокамеры, гореть диги, звучать музыка в кино-павильонах, — там тебя ждут.

Значит, нужно вернуться. Нужно сделать для этого все.

О многом можно передумать, когда спит больница.

Эти часы раздумий отложатся в памяти, в сознании, в опыте человеческом и профессиональном. «Травмы заставляют тебя пережить наивысший пик трагедии и счастья! И когда в роли есть хоть намек на подобное — тебе все ясно, потому что у тебя такой «потолок», такой запас перенесенного!».

…Меньше чем через год она уже снова была на съемочной площадке. В фильме «Обратная связь» играла Вязникову. Ходить еще не могла. Только появлялась в кадре — не входила и не выходила из него, а — появлялась.

Фильм ставил Виктор Трегубович — тот самый, кто заново «открыл» нам Гурченко, пригласив ее сниматься в «Старых стенах». Добро она умеет помнить и готова с этим режиссером работать всегда, даже если занята, даже если роль микроскопична — как, например, в картине 80-х годов «Магистраль».

Была ей интересна и сама эта героиня, женщина той же породы, что Анна Георгиевна Смирнова, но — другой судьбы. Была захватывающе интересна и казалась первостепенно важной та борьба за правду, которую вела в фильме экономист Маргарита Вязникова.

Она совсем не боец, эта Вязникова. Она теряется, нервничает, срывается под натиском железобетонной демагогии, в которой поднаторели ее маститые оппоненты — Игнат Нурков, управляющий трестом, и те, кто под его началом торопят строительство комбината, в погоне за престижем, за эффектным отчетом, в ущерб настоящему делу и здравому смыслу.

Но правда дороже. Не может быть нравственной показуха. Не может она быть полезной для большого общего дела. Хрупкая, не привыкшая «выступать», драматически одинокая Вязникова выходит на бой. И одерживает трудную победу в финале картины.

Правда, за которую борется Вязникова, не абстрактна. Правду, преданность делу олицетворял для нее Малунцев, крупный руководитель производства, для которого дело было превыше всего, — память о нем для Вязниковой свята, и эта память заставляет ее продолжить дело Малунцева, осознать это дело как свой долг.

Высокие понятия чести, долга, правды были выражены искусством драматурга через конкретные, вызывающие острое сочувствие образы и события. Схема типичного «производственного конфликта» была наполнена токами жизни.

Это давало актерам возможность играть не идею — а судьбу. И уже через судьбы идти к выстраданным, завоеванным нравственным истинам.

Пьеса «Обратная связь» была поставлена многими театрами: только в Москве чуть ли не одновременно вышли премьеры во МХАТ и в «Современнике». Вязникову играли везде хорошо и интересно. Но — играли. Изображали «деловую женщину», неустроенную в личной жизни, замкнувшуюся, но не теряющую элегантного достоинства.

Людмиле Гурченко уже не приходилось к Вязниковой «присматриваться», привыкать, постигать ее. Ведь она уже однажды прожила жизнь Анны Георгиевны Смирновой и знает, какой ценой обходится женщине преданность «делу». Она уже знала горький вкус потерь — и понимала, какой катастрофой стала в судьбе Вязниковой смерть Малунцева. Она знала и то, что такое лицемерие, показное вежливое участие, за которыми стоит дремучее равнодушие к людям, к делу, к истине. Играя Вязникову, она теперь не просто осуществляла свое актерское призвание — она выходила в сражение с тем, что ненавидела сама. Участие в фильме стало для нее акцией гражданской. Этот нерв личной боли за происходящее и в жизни и на экране теперь постоянно будет напоминать о себе, и все роли, которые ей предстоит сыграть отныне, четко поделятся на две неравные половины.

В одних она — актриса с блестящей техникой перевоплощения, меняющая маски, платья, парики с эстрадной виртуозностью, актриса ревю, шоу, мюзикла, оперетты, актриса «костюмных» ролей, актриса карнавала, лицедейка, клоунесса, дива, звезда…

В других — это сама Людмила Гурченко, пришедшая к нам с экрана, чтобы сказать о том, что она любит, а что — презирает. Чему сочувствует и над чем смеется. Ей небезразлично, что играть — отбор ролей стал строже. Эти роли она, даже ценой болезненного конфликта с режиссером, а то и со всей группой, выстраивает сама, становясь уже не только исполнителем, но в значительной мере — и автором.

Какой из «половин» отдать предпочтение? Критики не раз пытались противопоставить Гурченко «поющую» Гурченко — актрисе «серьезной», актрисе драмы и трагедии. Нет ничего дальше от истины. Без любой из «половин» она не могла бы жить в искусстве, а мы многое бы потеряли. Типичнейшее «единство противоположностей». Обе дополняют друг друга, обе друг другу помогают. Гурченко это отлично понимает и признавалась в интервью журналу «Советская женщина»: «Только создавая

одновременно абсолютно непохожие характеры, я не чувствую себя усталой. Если я параллельно снимаюсь в комедии и в драме, обе роли получаются лучше»[40].

Она не была бы сама собою, если бы даже и в труднейший из периодов жизни снималась только в «Обратной связи».

Ей нужна была работа контрастная. Нужны были задачи повышенной сложности — иначе не выбраться из ипохондрии, не забыть про ту ноющую боль после травмы.

Нога заживала медленно и трудно. В ней сидели металлические скобки.

— Как ваша нога?

— Спасибо, ничего.

— Работать можете?

— Да, работаю понемногу. Готовлю «Бенефис» на телевидении.

— Ваш?!

— Мой.

Мы говорим по телефону. Я пытаюсь уговорить Гурченко на большое интервью для журнала. Она не хочет никаких интервью, не хочет лишней рекламы, шумихи, всего того, что так бесплодно ушло в песок после «Карнавальной ночи». Лаконична предельно.

— Когда же съемки?

— «Бенефиса»? Уже идут.

Стараюсь потактичней сформулировать вопрос. «Бенефис» — программа динамичная, Гурченко в ней всегда блистала и как танцовщица и как певица, правда, блистала в «окружении», а теперь вот сама бенефициантка — наконец-то, давно пора, — но ведь нога, как же…

— Что, используете старые пленки?

(«Карнавальная ночь», «Корона Российской империи», «Тень», старые телевизионные записи — эксцентричная роль миссис Пирс в музыкально-пародийной версии «Пигмалиона», отрывки из давних программ «С днем рождения» и «Наполовину всерьез» — может получиться неплохая эстрадная подборка. Но не «Бенефис» же!)

— Нет, все пишем заново. Приходите на просмотр.

Иду. Честно говоря, волнуюсь. Боюсь увидеть «тень» былой Гурченко, танец «вполноги», передачу компромиссную, вызывающую сочувствие — но ведь не объяснишь же каждому телезрителю, что танцевать невыносимо больно, да и не должен он знать об этой боли.

Я — знаю. Смотрю запись. И не понимаю решительно ничего. Гурченко танцует как всегда, ее партнер — Марис Лиепа: ничего себе творческое соревнование! Оба сияют улыбками, оба

работают с полной отдачей, оба явно наслаждаются музыкой, ритмом, возможностью импровизировать. Хореография технически сложная, много акробатики. Каскад перевоплощений, калейдоскоп образов, живых, смешных, обаятельных: томная лирическая героиня, предающаяся воспоминаниям, и Эльвира, разочарованная «гранд-дама» с прокуренным голосом, и подросток Дженни из поучительной песни Роберта Бернса, и авантюристка Бабетта из парижских банд и «мама» этой разношерстной компании, и «мамин пресс-секретарь»… Ослепительные костюмы, парики, гримы; длинное платье сменяют короткая юбочка и высокие сапожки; ритм все быстрей, ноги выделывают черт знает что: не танцуют — поют, торжествуют, какая там Марика Рокк!

Где же боль?

Потом мне показали снимок: вот в этой самой юбочке и сапожках актриса кокетливо повисла в объятиях режиссера.

— Это он меня переносит с места на место. Я уже не могла ходить. Едва добиралась до дома, плакала от боли.

Но на съемочной площадке — куда девается боль, кто вспомнит о строгих наказах врачей быть поосторожнее? Теперь единственный бог, и царь, и вдохновитель — музыкальный ритм. Он заставляет забыть о земном притяжении, о том, что тела имеют вес, о том, что нога хрупка. Рраз! — переворот, с прыжка на шпагат — мы рождены, чтоб сказку сделать былью… Она — актриса. Значит, «весело влыбайсь и дуй свое!». Несмотря ни на что.

…Холодно. Зима. Харьков. Бесконечная очередь у проруби. У каждого — палка, чтобы отталкивать трупы, прибитые сюда течением.

«Сначала я всегда набирала два полных ведра. Так хотелось порадовать маму! Сделаю десять шагов и понимаю — не смогу, не донесу. Начинаю потихоньку отливать. Иду — отолью. Еще иду — еще отолью. Несу окоченевшими руками проклятые ведра, считаю шаги: «Папа на фронте, ему трудно… всем трудно… маме трудно… Я донесу, я должна донести! Немного, но донесу».

И вдруг: «Айн момент, киндер! Ком, ком гер! Шнель, шнель!» Немец отдает твою воду коню…

Домой идти? Мама будет бить. Выстоять очередь?.. Нет сил, ну нет же сил.

Вода нужна. Я поворачивала назад, к проруби»[41].

И эта душевная выносливость, и эта упрямая способность все начинать сначала, верить и добиваться, когда любой на ее месте покорился бы судьбе, — тоже оттуда, из детства.

Мы часто говорим в искусстве о подвиге, ищем близоруко его

особенные приметы. Вот же он, перед нами! Сверкающий «Бенефис» Гурченко.

«Бенефис» прошел по экранам. Его традиционно уже критиковали за чрезмерность формы, за пышность антуража, отодвинувшего на второй план творчество самой актрисы.

Как будто вот это все и не было — «творчеством самой актрисы».

Рецензентам вспоминались ее «серьезные» роли в драматических фильмах, именно они казались — настоящими, в противовес телевизионным «тру-ля-ля». Журналистка, собиравшаяся писать о ней статью, после одной из репетиций «Бенефиса» не выдержала и спросила актрису: «Ну зачем вы, талантливый человек, тратите на это время? Ведь ваше призвание — драма!»

Чтобы ответить на такой вопрос, надо объяснить, что значит для Гурченко — музыка.

# *Музыка*

*Я… родилась для песен, для музыки, наверное, для эстрады. Я же драматические роли стала играть не по «велению божию», а просто — так получилось, «веление божие» для меня — это музыка. Чтобы в ней звучало главное…*

*Из беседы с критиком Ю. Смелковым в журнале «Литературное обозрение», 1983 г.*

Это называется «сколько волка ни корми — он в лес смотрит». Все самые значительные успехи Людмилы Гурченко на экране связаны с драматическим жанром. Через драму отвоевала она второе, настоящее, прочное признание. За драматические роли была удостоена всех своих наград и премий, и лестные комплименты критики получила тоже — за эти, драматические роли. Все удивлялись, поражались: поющая актриса — и вдруг! Была в этом какая-то неистребимая снисходительность к музыкальным жанрам. И ей нужно себя чувствовать, вероятно, этим польщенной.

А она не хотела быть польщенной. И упрямо твердила свое.

«Отдельные отступления в сторону уже не могут поколебать ее репутации, — писал в «Советском экране» И. Садчиков. — Такие программы, как «Бенефис» по телевидению, имеют для Гурченко, видимо, только одну ценность: возможность тренажа в условной форме эстрадно-опереточного действия»[42].

Гурченко же относилась к тому, что критики нарекали «тренажем», очень серьезно:

«Мне кажется, что в этих программах рождается какая-то новая эстетика, она может нравиться или не нравиться, но у нее есть свое лицо… И для меня это необыкновенно привлекательно. Я рискну сказать, что мне приятнее сыграть еще в одном «Бенефисе», чем какую-нибудь драматическую роль… Мой собственный «Бенефис» был для меня настоящим праздником. Потому что только через музыку, только через музыкальную драматургию я могу играть по-настоящему драматические роли…»[43].

Тут, несомненно, больше чем пристрастие, склонность души.

«Я родилась в музыкальной семье. А точнее, я родилась в музыкальное время. Для меня жизнь до войны — это музыка…»[44]

«…Моя мама утверждает, что ребенком, прежде чем заговорить, я запела. Петь мне было, видимо, проще. Песня прошла со мной через всю жизнь»[45].

«…Я никогда не училась балету. Я просто танцевала. Девочкой не пропускала ни одной музыкальной кинокартины. Приходила домой и в покрывалах с дырами и накидках плясала перед зеркалом свои причудливые танцы, импровизировала. Конечно, теперь, чтобы выучить танец, я долго смотрю на балетмейстера. Как только удается понять умом — все! Дальше я танцую сама. Это моя любовь. Это моя страсть»[46].

В своей книге, во многих интервью признавалась Гурченко в этой любви. Ничего необычного в таких признаниях, впрочем, нет: любая певица, любая танцовщица, даже самая заурядная, непременно скажет о том, что музыка для нее — все. Редкий человек признается в своем полном равнодушии к музыке.

Тогда вопрос надо ставить иначе. Есть любовь к музыке, допустим. И есть — талант к ней. При этом совершенно необязательно петь тенором. Достаточно ее чувствовать. Воспламеняться ею. Переключаться в иное состояние, когда музыкой наполняется каждая клетка и каждый нерв и душа вибрирует в ее ритме, отзывается на все талантливое, что в ней есть.

Это действительно не всем, по-видимому, дано. Чувствительность к сигналам внешнего мира, что поделаешь, вообще неодинакова у разных людей. Есть, например, дальтоники. Им трудно объяснить прелесть Петрова-Водкина — они никогда не видели красного цвета. Хорошо, если поверят на слово и не станут ожесточенно спорить, доказывать свою правоту. Это ведь уже не вопрос вкуса, скорее вопрос физиологии.

Спорить здесь не о чем. И помочь, к сожалению, невозможно.

С музыкой еще сложнее. Восприимчивость к ней у разных людей абсолютно неодинакова. Кто-то реагирует только на сильные раздражители — скажем, на острый ритм. Для кого-то утомительна излишняя гармоническая и мелодическая сложность — он может с удовольствием слушать только нетрудную, насквозь знакомую попевку. Обоим покажется звуковым хаосом симфония Прокофьева.

Но очень многие убеждены при этом, что их потребностями в музыкальных впечатлениях и ограничен разумный мир музыки. Все остальное — от лукавого.

Вкусы можно развивать. Но речь сейчас о другом — о способности остро отзываться на музыку. Подчас — воспринимать мир неразрывно с музыкой и даже сквозь призму музыки. Когда, например, прошедшие годы помнятся как поток сопутствовавших им музыкальных образов.

Для одних музыка — материя прикладная, декоративная, нечто вроде кремового украшения на бисквите жизни, а то и архитектурного излишества (есть — хорошо, нет — не умрем). Для других это категория вполне сущностная, ценность абсолютно самостоятельная, способная целиком завладеть вниманием и заполнить жизнь.

В искусстве талант к музыке определяет очень многое.

С одним и тем же превосходным композитором — Исааком Дунаевским — работали режиссеры Григорий Александров и Иван Пырьев. Но насколько различна музыкальность их картин! У Александрова каждый кадр не просто подчинен мелодии и ритму — он ими рожден. Образы визуальные вплетаются в ткань музыки, и возникает удивительное ощущение единства, гармонии. У Пырьева отношения драматического и музыкального действия проще: они скорее соседствуют, чем взаимодействуют.

Работы Александрова в нашем музыкальном кино стоят особняком, в них есть резкий качественный скачок, даже в самых неудавшихся, сюжетно несостоятельных. Есть всепронизывающая музыкальность. И время свое они выразили — в первую очередь через музыку.

Фильм «Чайковский» И. Таланкина — рассказ о жизни великого человека, экранный выпуск серии ЖЗЛ. «Композитор Глинка» Г. Александрова — рассказ о музыке, попытка раскрыть ее истоки и образный мир. «Мусоргский» Г. Рошаля идет от биографии автора «Бориса Годунова». «Большой вальс» Ж. Дювивье — от восторга, рожденного музыкой Штрауса.

Здесь есть принципиальная разница.

Не поняв ее, мы не поймем, отчего для Гурченко без музыки в искусстве не жизнь. Отчего даже к драматическим своим ролям она идет от музыки, их постигает — через музыку.

Мир музыкален. Он звучит ритмом каблучков по асфальту, перестуком дождевых капель, пением ветра в весенней листве.

Посмотрите, как пытается Гурченко передать в своей книге, в своих интервью время, как она его чувствует.

Довоенное 1 Мая: «Пели все! Я не помню ни одного немолодого лица. Как будто до войны все были молодыми»[47].

Тридцатые годы — это марши Дунаевского, безоблачно оптимистичные, до краев заполненные верой в правое дело.

Предвоенная жизнь — это наивно-лукавые песенки Утесова и

дочери его Эдит. Это Штраус, которого напевали тогда все. «Я родилась в музыкальное время…».

Война — это скрипач в ботинках, перевязанных веревкой. Он играл — «точно бил по душе. Очень пронзительно… и становилось одиноко и страшно»[48].

Музыка всегда ассоциируется с жизнью. С прожитым и пережитым. Или с тем, о чем много мечталось.

«Мне всегда больно слышать соло скрипки. Я люблю хор скрипок в оркестре, они уносят душу высоко-высоко, хочется плакать и любить. А когда играет солист… чем внимательнее я вслушиваюсь в его игру, тем яснее вижу ботинки, обвязанные веревкой, тем дальше уходят звуки этого нынешнего музыканта — их заглушают кричащие, выворачивающие душу импровизации талантливого пьяного скрипача».[49]

А вот и первый увиденный в жизни музыкальный фильм (им оказался, как мы помним, «Девушка моей мечты»):

«Моя душа разрывалась от звуков музыки, новых странных гармоний. Это для меня ново, совсем незнакомо… Но я пойму, я постигну, я одолею!»[50].

Однажды войдя в душу, мелодия оставалась в ней навсегда, становилась памятью о времени, явлении, встрече, об увиденном фильме, о человеке… Музыкальная память у Гурченко идеальна, редкостна. Павел Кадочников рассказал автору этих строк вот такую, например, занятную историю:

— Мы с Гурченко работали в фильме «Сибириада». Плыли, помню, на теплоходе к месту съемки. Долго очень. Гурченко вдруг подошла. «А знаете, — говорит, — Павел Петрович, я ведь ваш «Подвиг разведчика» наизусть помню». И пропела тут же из фильма всю музыку. Всю закадровую музыку, понимаете? Там ведь песен-шлягеров нет, музыка — фоном. А в музыке — атмосфера кадра, настроение фильма. Очень хорошо мы с ней тогда все вспомнили…

Когда надо сосредоточиться на съемочной площадке, перенестись всем существом в другие годы и десятилетия, музыка приходит на помощь:

«Режиссер отлично понимал мои струны — вот и музыку включил в роль, любимые песни того времени, знает ведь, что музыка для меня все, сразу душа начинает вибрировать»[51].

Это о той же «Сибириаде», где песня из старого аргентинского фильма «Возраст любви» с Лолитой Торрес — «Сердцу больно, уходи, довольно. Мы чужие, обо мне забудь…» — стала, пожалуй, одной из самых важных красок в характеристике и судьбы Таи Соломиной, и времени, в которое она живет. Судьбы драматичной, не только сформированной, но и деформированной

сложностью пережитого. В ней отразились судьбы многих наших солдаток, так и не узнавших настоящего счастья любви, но надежды не потерявших, и воли, и стимула к жизни — тоже.

В этой песне — бравада, за которой Тая пытается укрыться от назойливого сочувствия, от людской любопытствующей жалости. Неистовая вера в счастье, которое обязательно должно быть, в ней не иссякает. Она и живет-то благодаря надежде. Вот встретила спустя много лет парня, который когда-то, еще до войны, учил ее танцевать танго, с которым целовалась на сеновале, которого обещала ждать всю жизнь. И открылась навстречу. Как, наверное, не раз уже бывало. Надежда. Ее все труднее хранить под осуждающими взглядами соседских старух. И вот она рухнула. В который уж раз. Резанула острая обида. Ничего, переживем. «Мы чужие, обо мне забудь…».

Неистребимая вера, готовность открыться навстречу людям. Гордость. То, на чем замешено так много женских судеб послевоенной поры.

В «Сибириаде» Гурченко попала в «свою» атмосферу. Музыка в этом фильме тоже — не просто «оформление». Старинная песня «Красота ли моя…» в фильме пробивается к нам словно сквозь толщу лет, то затухая, то разгораясь. И через то, *как* она каждый раз звучит, мы ощущаем эти пласты времени. Через пение цыгана, идущего по Сибири из заключения домой, через голос его бедовый, через его песню, гулко, далеко несущуюся в вольном сибирском воздухе, удивительным образом передается в фильме и невероятный простор этого края, и величественная его тишина, и масштаб людских характеров.

Отнюдь не музыкальный фильм Н. Михалкова «Пять вечеров» своеобразной точкой отсчета берет песни пятидесятых годов — они звучат в нем, и этого уже достаточно, чтобы эмоционально перенести нас на четверть века назад. Песни не только обозначают время и «оттеняют» действие — они здесь служат камертоном правды. С наивной и безыскусной прямолинейностью они выражают дух времени и его характеров — теперь актерам остается только настроиться на эту волну…

Музыкальность дарования позволяет Гурченко интуитивно и очень остро чувствовать то, о чем многие актеры порой подозревают чисто теоретически. Глубину, «подводный слой» роли. В каждом новом для себя материале она постоянно ищет то, что в музыке зовут контрапунктом. Часто через музыку и выражает этот второй план, этот подводный слой, это состояние, глубоко запрятанное в душе. Либо, как в «Сибириаде», за наигранно бодрой песенкой это состояние укрывает от людских глаз…

Ее роли теперь полифоничны. Это полифония души. Персонажей монолитно ясных, безоблачно оптимистичных Гурченко оставила далеко в своей актерской юности. Теперь, пока не услышит все явные и тайные «мелодии» своей героини, — играть не может.

Что тут особенного? Каждый серьезный актер имеет в виду этот второй план и играет не только момент, но и судьбу.

И все-таки есть разница между молчанием Смоктуновского в спектакле «Иванов» и молчанием Гурченко в «Пяти вечерах». Разница в самом принципе актерского существования в роли, в способах выражения этого «второго плана». Там — выразительная пауза, насыщенная и тяжелая, повисшая в воздухе, — актер, подведя нас к некоему пику, критическому моменту жизни героя, дает нам теперь осмыслить этот момент, ощутить его драматизм. Он во многом передоверяет эту работу интеллекту и воображению зрителей и может держать эту паузу, в общем, на технике. (Великая Вивьен Ли на вопрос, как ей удается потрясать сердца в роли Марии Стюарт простым проходом по лестнице, отвечала: я сосредоточенно считаю ступеньки. Здесь есть, конечно, доля самоиронии, но и правда тоже есть.)

Гурченко «считать ступеньки» не нужно, как не нужно, перед тем как заплакать, «вспоминать печальное» — нет необходимости в подобных невинных приспособлениях. Ее молчание обладает совершенно иной по природе выразительностью. Оно не «лучше» и не «хуже» — оно другое. Потому что перед нами иная актерская натура. Чтобы воспламениться, она непременно должна услышать мелодию…

Молчание здесь всегда активно и обладает богато расцвеченной эмоциональной гаммой. Совершенно как в музыке: пауза у скрипок не означает, что молчат контрабасы. Движение не исчезает, оно продолжается и полностью руководит нашими чувствами в зале, контролирует их, ведет за собой. Актриса ничего не делает «нейтрально» — музыка, если и не звучит в кадре, то звучит в ней самой — каждый ее проход по экрану есть некий эмоциональный концентрат и рассчитан не столько на соразмышление, сколько на сопереживание, на своего рода ритмический резонанс.

Вот в «Любимой женщине механика Гаврилова» ее героиня, уставшая от одиночества, от постоянного ожидания и бесплодных надежд, решает: все, баста, хватит ждать, надо жить, пока живется. И они вдвоем с подругой, такой же бедовой, идут по людной улице Одессы походкой победительниц: грудь вперед, каждый мускул стройных ног играет, прически обдуманно небрежны, взгляды независимы, сам черт им не брат. Не проход, а

почти танец. И музыка тут звучит победно — насмешливый, взвинченный, бесшабашно отчаянный такой марш.

Вот, расставшись с любимым человеком, скорее всего, навсегда, не идет, а бежит по железнодорожному виадуку официантка Вера из «Вокзала для двоих». Убегает от него и от себя, боясь обернуться, словно хочет этим бегом захлестнуть боль, перекричать безнадежную эту любовь, убить ее в себе. И тоже звучит музыка — рвущая душу песня «Не бойтесь жизнь переменить!», это ее ритм и ее настрой сейчас определяют весь тонус эпизода, эту невозможную в сугубо «повествовательном» фильме эмоциональную высоту. Здесь есть некая условность, полностью принимаемая нами в зале и совершенно отвечающая нашим ожиданиям, — условность, которая уводит на второй план «физическую жизнь» героев и выдвигает на авансцену, делает единственно достойной внимания реальностью — жизнь их души. Она родственна условности музыки — аналогия не так поверхностна, как может показаться. Любая другая актриса сыграла бы такую сцену, быть может, отлично — но принципиально иначе. Потому что в даровании Гурченко сплелись эта ее способность музыкально чувствовать мир и умение выразить свою героиню почти музыкальными средствами. Качества эти — уникальны, они составляют ее актерскую индивидуальность, рядом с ней в этом смысле поставить в нашем кино сегодня некого.

В том же «Вокзале для двоих» есть еще один проход героев — в фонограмме его сопровождает только невнятное бормотание, а музыка, до поры неслышимая, тут все равно есть. Долгий финальный проход по заснеженным безлюдным просторам — герои торопятся, спотыкаются, валятся от усталости в сугроб, пытаются друг друга поднять, поддержать, подтолкнуть, ободрить, ползут почти на четвереньках — нужно спешить, нужно успеть… Простое действие саднит сердце какой-то неслышной, но пронзительной нотой. Его ритм трагичен — неровный, срывающийся, сбивчивый, задохнувшийся… Эмоциональная насыщенность тут почти чрезмерна, со зрителями случается род нервного стресса, и гипнотическое воздействие этой сцены необычайно высоко именно потому, что состояние актеров, пластика кадра, рваность монтажа здесь музыкально, ритмически организованы. Трудно и в этой сцене вообразить на месте Гурченко другую актрису. Другая сыграла бы, вероятно, более «бытово». Или, наоборот, более «поэтично». Но без этого почти невозможного, яростного столкновения и «высокого» и «низкого». Без душераздирающего музыкального «контрапункта» — взаимодействия и противоборства рвущихся из души «мелодий».

Вспомним опять признание Гурченко по поводу «Сибириады»: мы не играли, а пели, диалог — это дуэт, пение, а не разговор…

А вот еще одна роль, которую она «спела». Валентина Барабанова из «Семейной мелодрамы». Одна из картин, где впервые вошла в ее творчество и заняла в нем такое большое место тема душевного одиночества. Беспощадная, почти исповедальная искренность, с какой актриса потом провела эту тему через множество своих ролей, открывает нам нечто личное в жизни самой Гурченко — потом с той же мерой искренности она напишет об этом в своей книге. И тогда мы увидим в фильме подробности, пришедшие на экран из ее харьковского детства. В комнате, где живет Валентина, узнаем комнату тети Вали' — украшенную портретами кинозвезд, салфеточками, какими-то перьями и веерами. Точно так же, как Вали', мурлыкает Валентина мелодии «Большого вальса»— а уж начав мурлыкать, заводится с пол-оборота и вот уже кружится вихрем по комнате, ловко обходя тесно поставленную мебель, и поет пронзительным голосом, подражая Карле Доннер. Так же светски смеется, морща носик, и так же все время словно видит себя со стороны, чуть работает на публику. В Валентине умирает актриса.

Впрочем, почему умирает? Она — актриса. Пусть судьба так сложилась, что ей приходится работать в парикмахерской — все равно в душе она актриса.

— У меня хор, — сообщает она, торопясь. И с достоинством непризнанной звезды жалуется — Наша прима теряет голос, текст забывает. А мне соло не доверяют…

У нее растет сын, трудный ребенок. Талантливый, в нее. Но потому и трудный. Стихи пишет, к отцу норовит убежать постоянно. Отец подонок. Бросил семью, ушел к Марине, теперь она кормит его своими пирогами и салатами, как будто в этом счастье.

Вали-Валентина чувствует себя неудачницей, и это сознание уже успело так глубоко въесться в нее, что определяет теперь все ее поведение дома и на людях.

На людях — «влыбайсь и дуй свое!». Она надевает шляпку-котелок очень лихо, приблизительно так, как Карла Доннер свою огромную, с полями. Она идет легкой походкой мимо мужчин, играющих во дворе в домино, и одаряет их великодушной улыбкой: «Гуляю!»

Дома — молчаливо всматривается в свое блекнущее отражение в зеркале. Пропадает женщина.

«Я хочу петь!» сказано, как «Я хочу жить!». Рассматривает себя, мычит тихонько любимый мотив. Сердце в груди бьется, как птица, а впрочем, кто об этом знает, кому это нужно! Машет

безнадежно рукой.

Искусству готова отдать себя без остатка. Сидит в маленьком, заклеенном плакатами жэковском зальчике среди грустных пенсионеров, ревниво слушает солистку, ту, что «теряет голос». С энтузиазмом подхватывает припев:

«Дети разных народов,
Мы мечтою о мире живем…»

А тут, на сцене, приколачивают плакат, стучат молотками, нарушают святость минуты, а это уязвляет ее в самое сердце. «Ну как же так можно!» Выбегает, рыдая от возмущения, из зала.

Ее экзальтированность смешна. Но мы не смеемся. Актриса в самых забавных ситуациях не дает умолкнуть второй, подспудной, но для нее — главной, самой важной мелодии. Сломленность человека. Одиночеством. Безнадежностью. Сознанием несбывшегося, несостоявшегося.

Ее Валентина Барабанова напоминает утопающего, одиноко барахтающегося в воде. Все пытается вынырнуть, но уж теряет силы, да и не понимает уже — зачем это ей, выныривать. Пытается — больше по инерции.

Даже ее надежды — это, скорее, только воспоминание о надеждах. В фильм тут входят песни — популярные, безоблачные мелодии 50-х годов, все эти «Джонни», «Тишина», бесчисленные «Золотые симфонии», «Большие вальсы»… И каждый раз, заслышав их звуки, Валентина Барабанова встрепенется душой, заиграет в ней каждый нерв, она запоет-замурлычет и покажется в этот миг беззаботной, пока взгляд ее не упадет на зеркало, пока не вернется к ней реальность.

Она ходит по комнате, как зверь по клетке. Она уже не понимает, что ей тут делать, дома. Не живет — ждет. А чего, собственно?

Лежит на ковре, перебирает старые фото, письма. И снова та давняя песня звучит — в душе? в сердце?

Нет — в памяти. Это она сама поет, давно-давно. В парке. И все ее слушают, целая толпа. Огни сверкают, и он в толпе, с огромным букетом черемухи.

«Мы вдвоем, поздний час,
Входит в комнату молчание…».

Воспоминание непереносимо. Валентина хватается за сердце. Лицо помятое, старое, в пятнах. Бродит со стаканом воды, ищет

лекарство. А в памяти гремит:

«Счастье мое! Мы с тобой неразлучны вдвоем…»

«Радость моя! Это молодость песни поет…»

Все там, в молодости. Так пусть поет свои песни. Если выпить лекарства очень много, все кончится.

— Валя, ты что?

— Падаю, милый, падаю…

Гурченко словно бы создала эту роль из песен. И спела ее, как поют романс, пусть душещипательный, пусть «роковой», но каждый услышит в нем близкие себе мотивы и потому примет его сердцем. А это здесь — самое важное.

Спела, однако, без надрыва. Скорее — сурово, беспощадно и к героине и к самой себе. Мужественно. Трезво. Иронично. Это и уберегло «Семейную мелодраму» от дурного мелодраматизма, сообщило ей уже совсем не свойственную романсу эмоциональную многослойность трагикомедии. И вновь в том, как движется образ, как формируется, какими путями входит в нашу душу, — есть нечто глубоко индивидуальное, свойственное именно этой актрисе, и только ей. Есть своя особая система условностей, сближающая ее художественное мышление с музыкальным, заставляющая и ее и нас прибегать к этим витиеватым и подозрительно красивым формулировкам: «спела диалог», «фильм-романс» — хоть и с большой долей приблизительности, но без доли натяжки.

Эту систему условностей Гурченко знает, ценит, любит, лучше многих видит ее возможности и поэтому стремится внедрить ее в каждый фильм, где снимается.

Иногда это обходится ценой конфликтов. Режиссер не хочет принимать эту игру, порой просто ее не понимает.

Актриса — понимает и не хочет уступать, знает ее особую силу воздействия, ее глубину. Оба свято верят в свою правоту. И оба, наверное, правы. Просто разные «группы крови».

И оба не правы. Победа в искусстве дается единством усилий и устремлений, а вовсе не противоборством тех, кто должен быть союзниками.

Многие фильмы Гурченко хранят следы такого противоборства.

«Любимая женщина механика Гаврилова». Те, кто видел эту картину, помнят, что главный ее персонаж, предмет надежд героини, механик Гаврилов, появляется на экране только в самом финале. До того Рита много говорит о нем, о неистовой силе его любви, и Гаврилов этот потихоньку обрастает в нашем воображении ореолом романтического героя. В режиссерской разработке сценария Гаврилова вывозили в инвалидной коляске,

с гипсовой ногой, с перебинтованной рукой, из которой торчал букетик цветов. Эта комическая фигура должна была разрядить сгустившуюся атмосферу всеобщего ожидания и даже заставить нас улыбнуться по поводу этих неистовых женских фантазий.

Конечно, было бы забавно. Конечно, такое преднамеренное снижение интонации в финале стало бы симпатичным сюжетным «перевертышем» в стиле О. Генри, а жалкая эта фигура вместо ожидаемого чудо-богатыря вселила бы в наши сердца и жалость и сочувствие к «любимой женщине механика Гаврилова», которая не дождалась своего «принца» и не выстрадала его, а попросту — его придумала.

То, что авторам такой версии казалось невинной шуткой, для Гурченко было полным развенчанием всех идеалов, с которыми приходила на экран ее Рита, а вместе с нею и десятки тысяч таких же, как она, женщин, еще ожидающих своего Гаврилова. Для нее это было так же неприемлемо, как если бы мелодия, набрав высоту и полетность, была бы в самом финале уничтожена фальшивой нотой трубы. Романс не может закончиться развеселой частушкой — это не только против правил игры, но и против правды чувства. Все внутри восстает. Она не хотела развенчивать надежду, делать из нее анекдот — и потому сопротивлялась.

И победила в споре: Гаврилов в финале явился яростным, полным страстей, в обличье крепко сбитого, атлетического, белозубого Шакурова. Осуществилось то, во что никто уже не верил ни на экране, ни в зрительном зале, и это шокирующее ощущение свершившейся справедливости мы уносим с собой, как знамя.

Частный анекдот вырос до обобщения мудрой притчи, живущей по законам не бытовой, а высшей правды.

Так музыкальность обусловила особенную чуткость актрисы к правде и логике чувства.

«Я родилась для музыки…»

«…и буквально разрывавшая меня, не дававшая мне жить музыкальность…»

«…Я входила в павильон, включали фонограмму… разливалась музыка, блаженство! И я неслась на крыльях навстречу своей осуществившейся мечте».

Гурченко постоянно возвращается к этой теме в своих интервью, но урожай ничтожен: в музыкальных фильмах она, можно сказать, почти и не играла. Прежде всего потому, что непростительно мало было самих этих фильмов. После «Карнавальной ночи», спустя много лет, «Мама». Снова спустя много лет — «Рецепт ее молодости». Все.

Тем, что ее музыкальному дару все же удалось хотя бы частично осуществиться, Гурченко обязана телевидению. Здесь она снялась в оперетте «Табачный капитан», в водевиле «Соломенная шляпка», в современной оперетте «Цирк зажигает огни», в новой версии «Мадемуазель Нитуш» — фильме «Небесные ласточки», в ревю «Волшебный фонарь», в нескольких «Бенефисах»…

В «Небесных ласточках» она была Кориной, привыкшей к успеху и поклонению, капризной, скандальной, взбалмошной примадонной. Она появлялась на репетиции оперетки, написанной ловким Селестеном — Флоридором, лениво проходила меж кресел, лениво поднималась на сцену и, едва намечая танец, все так же лениво, с томной небрежностью мурлыкала:

«Как-то утром на рассвете
Шел с Бабеттою Кадэ…»

Приблизительно мурлыкала, делая глазки, приблизительно похохатывала, где нужно, приблизительно кокетничала, совершенно уверенная в том, что мир у ее ног. И, конечно, срывала подобострастные аплодисменты кордебалета. Заявляла демагогически: «Надо репетировать! Что для вас важнее, сон или искусство? Едем ко мне!» — и выразительно смотрела на перепуганного Флоридора.

Вся натура тут как на ладони. Она совершенно бездарна, эта расчетливая Корина, с ее звездными замашками и глупеньким хохотком. Потом ее, по ходу фильма, сменит в этом номере про Бабетту юная, очаровательная Дениза, мадемуазель Нитуш, которую и ждет, в пику зазнавшейся примадонне, оглушительный успех.

Здесь Гурченко показала с полной наглядностью, в чем разница между актрисой музыкального жанра — и актрисой драматической, хоть и «поющей» под чужую фонограмму. Ей нужно было спеть свои куплеты так, чтобы мы поняли: звездный час ее героини давно позади, а сейчас это просто ленивое, вздорное существо.

Драматическая актриса, которую непременно пригласил бы на эту роль режиссер фильма такого класса, как «Трембита», сыграла бы эту самую взбалмошность, а потом бы плохо спела, продемонстрировав отсутствие голоса. И мы получили бы нужную информацию о скудости таланта Корины.

Но это не имело бы ровно никакого отношения к жанру оперетты. Потому что там именно музыка, музыкальные

характеристики несут в себе первый и главный содержательный пласт. Там нельзя плохо петь — даже если нужно показать, что героиня плохо поет. Так клоун, изображая на канате пьянчужку, чудом оказавшегося под куполом цирка, создает образ неумелости при помощи отточенного, высококлассного мастерства. И это мастерство для зрителей очевидно. Будь он действительно неуклюж на канате — зрелище было бы тягостным или страшным, но не веселым, не обаятельным, не комедийным.

Гурченко спела свой номер блистательно. Это была утонченная и броско талантливая пародия на бездарность. Была в ней бездна иронии и точных наблюдений над тем, как ведут себя, как смотрят на прискучивших поклонников, как вспыхивают ревностью, как держат мизинчик и как поют на репетициях эти вчерашние «звезды», когда им давно пора закатиться:

«Все хотят быть с Жанетт непременно тет-а-тет…»

И хотя по сюжету юная Дениза одерживает над Кориной верх, актриса Ия Нинидзе, при всем ее обаянии, пластичности и тоже несомненной музыкальности, все-таки уступала Гурченко в артистизме и цельности образа. Нинидзе играла только половину своей роли — вторая половина была в распоряжении исполнительницы вокальной партии. Полных успехов в таких случаях не знает вся история кино…

На эстраде, в музыкальных фильмах, в «Бенефисах» Гурченко теперь прежде всего комедийная актриса. Острохарактерная, любящая пародию, гротеск. Ироничность делает остро современным ее ощущение какого-нибудь знойного, рвущего страсти в клочья, старого танго, какой-нибудь роскошной эстрадной эксцентриады начала века… Актриса как бы посмеивается над своим собственным пристрастием ко всему этому миру музыкального «ретро», над общей нашей способностью идеализировать ушедшее.

Но относится к этому ушедшему очень серьезно. Иначе не было бы ее «Песен войны» на телевидении, ее «Любимых мелодий» — программ, где встают перед нами не просто песни и мелодии, но их и наше время.

Мог бы возникнуть, наверное, удивительный фильм, соединись однажды ее музыкальное дарование с драматическим.

Поэтому так тянется она к жанру мюзикла. Еще в 1975 году, когда мюзиклы внезапно расцвели пышным цветом на драматических сценах, и стало осваивать этот жанр телевидение, и даже кино, казалось, испытывало на этот счет некоторые смутные надежды, Гурченко решительно и без полемических крайностей заявляла на страницах журнала «Театр»:

«Мюзикл считаю самой активной формой художественного

отражения современной жизни… Пусть актер не обладает певческими данными, музыку он должен чувствовать нутром своим. Это должно быть в его крови».

И дальше, снова о мюзикле, но важное для понимания всей ее актерской практики:

«Пластическое самочувствие актера в мюзикле — его способность пластически мыслить в каждый данный момент роли. Тело доигрывает все, что не успеваешь сказать. Тело должно «звенеть». В идеале номер в мюзикле — эмоциональная пластическая импровизация, развивающая самые глубокие мотивы характера. Подчас скрытые, противоречивые, контрастные…»[52]

Весь творческий организм Гурченко, весь ее темперамент идеально приспособлены для такой импровизации. Она может, конечно, и просто копировать, скажем, показ балетмейстера или подсказанную режиссером характерность. Причем сделает это с блеском. Но это ей неинтересно, как было бы неинтересно большому художнику копировать чужое полотно. Балетмейстер Валентин Манохин, много работавший с ней и в «Бенефисах», и в «Маме», и в мюзикле «Рецепт ее молодости», признается:

— Мне очень нравится ее способ осваивать танец. Внимательно посмотрит показ, но повторять в точности не станет. Вижу: прикидывает, примеряет рисунок на себя. А потом танцует уже совершенно по-своему: и то же — и не то. Будто сама придумала, будто с этим родилась. Таким естественным и необходимым теперь выглядит каждое движение. Идеальная актриса для мюзикла.

Эти принципы, как мы видели, ложились и в основу сугубо драматических ролей Гурченко. Они позволили ей выработать свой, индивидуальный подход к решению профессиональных актерских задач. Подход мог бы стать школой — увы, актеров такой эмоциональной возбудимости и внутренней музыкальности, такой пластической выразительности и ритмической изощренности до странного мало.

Мечты о музыкальных ролях, о мюзикле с течением времени благополучно уходили в песок. И это тоже окрашивало актерскую судьбу, которую все вокруг считали совершенно состоявшейся, горечью. «Сколько можно доказывать? На пробе доказываешь, на репетиции, на концерте, в интервью, в жизни — все доказываешь, доказываешь, доказываешь. Ну нет же сил…»

Устав ждать счастливого случая, она решает, в который уже раз, что нужно брать собственную судьбу в свои руки. Время шло, а с ним уходили от нее навсегда так и не сыгранные роли в так и не поставленных киноопереттах и мюзиклах. Уходили Сильва и

Ганна Главари, Дульсинея Тобосская и Долли… На горизонте было пусто. В музыкальных картинах, которые назревали на пороге 80-х, снимались актеры драмы, непрофессиональные исполнители, красивые статисты — кто угодно. Телевидение один за другим выстреливало водевили, где исполнители более всего озабочены были неразрешимой проблемой, куда деть руки. В пышных телевизионных шоу тяжеловесно страдали графы и княгини из Московского театра оперетты. Немногие звезды нашего музыкального кино находились в затянувшемся необъяснимом простое.

Гурченко сама нашла драматургический материал — фантастическую пьесу Карела Чапека «Средство Макропулоса». Предложила сценаристу Александру Адабашьяну и режиссеру Евгению Гинзбургу идею серьезного, философского мюзикла. Увлеченно рассказывала об этой идее кинематографическому начальству, вложив в «пробивание» необычной затеи не меньше жара и таланта, чем в свои роли. И дело пошло. На «Мосфильме» запустили в производство широкоформатный стереофонический фильм с музыкой Григория Гараняна «Рецепт ее молодости».

Гурченко играла в нем Эмилию Марти, даму возраста очень почтенного — Эмилии стукнуло триста тридцать семь лет. Сохранилась она, однако, так, что даже ревнивые товарки по театру, где знаменитой диве предстояло выступать, давали ей не больше тридцати.

Она могла бы блистать на сцене и еще триста лет. Все дело было в чудодейственном рецепте бессмертия, составленном еще при императоре Рудольфе Втором ее отцом, лейб-медиком Иеронимусом Макропулосом. Рецепт вечной молодости должен был даровать ее обладателю вечное счастье.

Но не случайно же этот невероятный сюжет понадобился Карелу Чапеку, одному из самых глубоких и парадоксальных умов в литературе нашего века. Эмилия в пьесе трагически несчастлива. Все в ней давно перегорело за триста лет — и любовь, и способность к любви, и опасение любовь потерять, и даже сама жажда жизни. О чем мечтать, за что бояться, коли жизнь вечна, коли эпохи и поколения мелькают в суете и спешке, ничего не оставляя в памяти, кроме того, что у Марата были потные руки, а у Дантона — гнилые зубы… Эмилия одинока — все, кто был ей когда-то дорог, давно истлели; тем, кто пришел вслед, уготована та же жалкая участь. Она устала оттого, что заранее знает весь этот жизненный круг. Вечная молодость неспособна принести никакого счастья, потому что нет цели, нет смысла, не к чему стремиться и нечему радоваться.

Это философский трактат о жизни, которую счастливой

сделать может не бессмысленное долголетие, а лишь прочная нравственная основа.

Надо признать, что сама затея перевести такую пьесу на рельсы мюзикла была отчаянно храброй. Но виделись тут все основания верить в победу. Потому что нет более прямого пути от осмысления к переживанию, чем тот, что прокладывают музыка, пластически организованное актерское действие, хореография. Мы могли потерять в «интеллектуальном» освоении материала — зато поняли бы и приняли бы сердцем. К тому же гротеск, фантасмагория, почти детективный ход, яркость театрального антуража (героиня — знаменитая певица) — разве не благодарный мир для мюзикла?

А. Адабашьян написал сценарий, Ю. Ряшенцев — стихи для музыкальных номеров. Оба понимали, что всю смысловую нагрузку в таком жанре должны взять на себя именно эти номера; кипение страстей, равно как и свои кредо, персонажи фильма должны выразить через песни-зонги. Драматическое действие брало на себя обязанности фабульных связок, максимально упрощенных.

Эмилия еще и в пьесе была персонаж странный, допускающий разные толкования. Ее играли и как пустышку, мыльный пузырь, внезапно обретший бессмертие. Играли — и это было куда интересней — как женщину глубоко и жестоко страдающую. Играли иронично и зло, акцентируя в ней цинизм и равнодушие ко всему на свете. Но не лучше было и ее окружение — все эти лощеные Грегоры и плотоядные полубезумные Макс-Шендорфы, мир людей эгоистичных, тоже не имеющих за душой ничего, кроме примитивного корыстного расчета.

Уж раз решили преобразовать драму в мюзикл — можно позволить себе и определенную свободу в трактовке героини. Гурченко потому и выступила инициатором такого фильма, что в теме Эмилии Марти ей виделись какие-то новые повороты, ракурсы и обертоны.

Эмилию гложет гипнотическое желание жить во что бы то ни стало и любой ценой — бесконечная, но без смысла жизнь становится ее проклятием. Это, как известно, основа драмы. Но Эмилия, не забудем, талантлива, она — большая актриса. Значит, это может быть и рассказ об одиночестве таланта в кругу людей, которые и ему чужды и понять его неспособны. Талант в кругу посредственности, пошлости, банальности — если иметь в виду чапековских персонажей, что окружают Эмилию. Но в метафоре может быть и более высокий, философский смысл: одиночество таланта, оторванного от каких бы то ни было корней, существующего уже как бы вне времени. Тогда талант, как и

жизнь, тоже иссушается, теряет опоры и смысл.

Наконец, тема Эмилии как-то причудливо смыкалась с давно волнующим актрису мотивом борьбы с судьбой. Пьеса давала толчок фантазии, в образе «вечной» героини чудились черты той мудрости, какая дается только долгой и многоопытной жизнью, обогащающей и опустошающей одновременно. Мотив долгой жизни в искусстве — это надо понять — вечно больная материя для каждой актрисы.

Время приносит опыт и мастерство — но забирает молодость, пору, когда можно играть лучшие роли. «Оптимистическая трагедия» — так, помнится, написала Гурченко об актерской доле. Она сыграла свою Эмилию в пору, когда мысленно уже прощалась со своими «звездными» героинями, с танцем на экране и, в общем, понимала, что судьба ее как актрисы мюзикла не состоялась, просто из-за отсутствия самих мюзиклов. Это горькое счастье снова петь и танцевать в большом музыкальном фильме — но, может быть, в последний раз — тоже вносило в образ Эмилии свою ноту, делало его многослойным, наделяло ощущением сложной духовной жизни: фантастическая героиня несомненно получилась самой живой и интересной фигурой фильма.

Все эти мотивы отразились в стихах, написанных Юрием Ряшенцевым, и в замысле Гурченко, который так и остался неосуществленным.

И наконец, в одной из песенок Эмилии, самых, казалось бы, язвительных и колючих, возникали отзвуки того мучительного внутреннего спора, какой любая актриса ведет сама с собой в пору зрелости. Что действительно прекрасней, что ценней для нас в искусстве: благословенная свежесть юности или умудренность человека, многое пережившего?

Юность не задается этим вопросом вообще. Зрелость ищет в нем утешения.

«Ты выглядишь всего лишь мило, котенок с бантиком в хвосте, — поет Эмилия, адресуясь к молоденькой конкурентке, начинающей актрисе Кристине. — Не плакала, не хоронила — откуда ж взяться красоте? Беда, конечно, поправима — ты будешь адски хороша, коль скоро не промчится мимо страстных недель твоя душа…»

В том, как Гурченко «разминала» роль, прикидывая жизнь Эмилии Марти как бы на себя, как вместе с поэтом искала в обобщениях притчи отзвуки вполне конкретных, вполне сегодняшних актерских судеб, можно увидеть смысл всей затеи: в поэтические тексты фильма вложены многие мотивы, связанные с возрастом и с идеей долголетия буквально или метафорически —

от философского бесстрашия и готовности принять судьбу такой, какая она есть, до грустной само-иронии. Последнее качество, к слову, тоже в высшей степени свойственно самой Гурченко.

Вот так авторизировать материал пьесы, подчинить его новой, отличной от чапековской, но осмысленной, глубокой и современной художественной задаче, на мой взгляд, хорошо помогли авторы сценария, драматург и поэт. Иным был замысел режиссера. Опытный мастер телевизионной эстрады, Евгений Гинзбург впервые ставил игровую картину для большого экрана и пытался перенести хорошо знакомые ему принципы музыкального шоу в павильоны «Мосфильма». Но мюзикл — не шоу, а пьеса — не каркас, который в «Бенефисах» исправно скреплял самоценные музыкальные номера.

Многочисленные аттракционы, придуманные режиссером, целиком заполняли экран и наше внимание; в мелькании карнавальных масок, в кружении каруселей и цирковых антраша тонул смысл не только философских «зонгов», но даже и фабулы. Пьеса теперь исполняла функции шампура, на который, как шашлык, были нанизаны зрелищные номера, поставленные с размахом и выдумкой, но абсолютно самостоятельные, концертные. Героиня, та самая, чья судьба должна была нас взволновать, воспринималась деталью в пестрой мозаике; завороженная магнетизмом зрелища, публика чаще всего не слышала текстов и в них не вслушивалась.

Если драматург и поэт были союзниками актрисы, то композитор, пожалуй, подыгрывал режиссеру: музыка фильма не содержала внутренней драматургии, в ней не было тем, лейтмотивов, необходимых музыкальных характеристик. Не было, наконец, яркого, запоминающегося «шлягера», который зрители могли бы унести с собой. Так что и музыкальное решение картины тоже имело в виду скорее концертное действо, шоу, чем мюзикл.

Когда в товарищах согласья нет, на лад их дело не пойдет. Фильм распался под действием мощных противоположных сил. Ему не хватило профессионализма. Прежде всего в режиссуре, которая, в высоком понимании, есть не постановка — пусть умелая — аттракционов, а воплощение в живых, движущихся образах живой, развивающейся мысли. Промелькнув перед зрителем кипением красок и звуков, он оставлял чувство недоумения и досады.

У актрисы он оставил ощущение обманутых надежд. Может быть, последних, — думала она. В ее творческой жизни расстояние между музыкальными фильмами равно десятилетиям — если так пойдет дальше, это, знаете ли…

То, что Гурченко мало снималась в музыкальных картинах, — потеря огромная. Универсальность ее дарования могла бы создать новый этап нашего музыкального кино — подобно тому, как этапом стало творчество Л. Орловой. Не повезло — прежде всего нам.

«Кто назвал этот жанр легким? Почему он неуважаем и к нему нет должного внимания?.. Я на себе испытала эту второсортность… Но какой же он легкий, если актеров этого жанра можно сосчитать по пальцам, а режиссеров и того меньше?..»

«Когда я занималась в мастерской С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой, мои учителя почувствовали во мне огромную тягу к музыке. И, как ни странно, придавали этому серьезное значение. Всем, кто дарит мне возможность петь, — *спасибо!*»[53]

# *Время и память*

*Сейчас, когда я оглядываюсь в детство с расстояния более чем в тридцать лет, моя самая заветная мечта — спеть песни войны. Заново их прожить, прочувствовать, набраться у них силы, мужества, нежности и любви. Именно песни войны приходили мне на помощь в минуты душевных невзгод…*

*Из книги «Мое взрослое детство»*

Так вышло, что после «Старых стен», после роли современной деловой женщины, пошла вдруг череда фильмов, обращенных к недавнему прошлому. К годам, на которые пришлись детство и юность Гурченко. Судьба женщины трудных военных лет стала на какое-то время ее главной темой. Тема выстраивалась сама — даже без сознательного отбора ролей. Вопрос, который я как-то задал актрисе: «Случайность ли это?» — застал ее врасплох. Она не думала об этом специально.

Потом сказала:

— Этих женщин я знаю. Я понимаю их лучше.

Тема действительно выстраивается сама. Были в те годы и другие фильмы, другие роли: в детективе «Преступление», например, или сквозная роль девушки Валентины, скреплявшая все новеллы комедийного альманаха «Шаг навстречу»… Но они, как в центрифуге, сразу же отлетают на периферию, едва выстроятся в нашей памяти ее героини из фильмов «Двадцать дней без войны», «Семейная мелодрама», «Вторая попытка Виктора Крохина», «Сибириада», «Пять вечеров», «Особо важное задание»…

— Я их лучше понимаю, — повторяет Гурченко и добавляет: — Сейчас так устаешь от всеобщего этого рационализма. Тебе улыбаются, а ты не знаешь, что у человека на душе.

Она выросла в семье открытой. В доме, открытом для всех. «Папа был счастлив, когда приходили гости». Душевная щедрость была естественной, непоказной, единственно возможной в отношениях с людьми. Камня за пазухой не держали и не

предполагали его у других. Чувства и слова могли быть только искренними.

Но не все, разумеется, так живут. Подчас именно эти «не все» диктуют свои законы общения: открытость всегда уязвима перед коварством, искренность — перед обманом и двоедушием. Жизнь преподает иногда трудные уроки. И приходится учиться улыбаться независимо от того, что творится на душе. Улыбка пристойно скрывает чувство.

— В Канне все улыбаются, как заведенные, а я думаю: ну неужели не скучно? Ведь нельзя же понять, о чем думают, нравится им, не нравится… Все лучезарны.

Она многого не понимала еще тогда, в пору своей первой, непрочной славы. Почему тот, кто вчера пел дифирамбы, сегодня почти злорадствует: «А Гурченко, кажется, кончилась? Ненадолго же ее хватило!» Почему неудача воспринимается обязательно как предвестник катастрофы? Почему становится как бы пятном на репутации? Перегораживает пути? Этот, в сущности, нормальный жизненный процесс, кардиограмма которого никак не может состоять только из пиков-вершин, в актерском ремесле часто полон какого-то побочного смысла, гипертрофированных и не всегда доброжелательных характеристик, разноречивых но одинаково категоричных прогнозов?.. Почему нельзя и тут жить и работать открыто?

Гурченко научилась улыбаться, когда не хочется — она же актриса, и раз уж такой стандарт… Но это единственный случай, когда игра не доставляет ей никакой радости. Немного в нее все-таки поиграла, а потом написала книгу с такой бесстрашной искренностью, какая действительно непривычна для книг такого жанра.

И это как раз в книге подкупает. Делает ее человеческим документом и свидетельством времени.

Сегодня от той безоглядной открытости, что освещала ее ликующую, беззаботную актерскую юность, мало что осталось. Уроки жизни для такого открытого человека не только подчас горьки, они изменяют его необратимо. Теперь с Гурченко и впрямь нелегко общаться. Сквозь ее постоянную настороженность надо пробиваться; пробьешься — и увидишь человека дивной душевной красоты, и ранимого, и беззащитного, и застенчивого, как ни странно это звучит по отношению к знаменитой актрисе. Но тут же выясняется, что пробился-то ты через один только слой, а дальше — снова все ощетинено. Вот уж, кажется, вполне доверчивые отношения установились, никто друг от друга не ждет подвоха. Ан нет, на первую же шутку реагирует настороженно: а вдруг это ты всерьез, а вдруг и ты, Брут…

Сужается неуклонно круг общения, и уж нет былого стремления к шумным актерским компаниям.

Но всегда будет в ней жить ностальгия по тем временам, когда в любом собрании ее прихода ждали, как праздника, когда с ее появлением становилось сразу шумно и весело, начинались песни и веселые актерские импровизации, рассказы, бесконечные шутки. И горечь будет жить: неужели же никак нельзя сохранить эту доверчивость к людям на все времена? Неужели обрастать корой человеку суждено с той же неумолимостью, как суждено взрослеть, а потом стареть…

Все недоговоренное в жизни, не сказанное людям в лицо она говорит теперь в своих ролях. Рисунок этих ролей стал жестким, часто — жестоким в своей откровенности. Он всегда исполнен нескрываемой самоиронии и подчас рожден более совершенным пониманием судьбы и характера, чем то, что предлагали автор сценария или режиссер фильма. Образ поэтому создается нередко в спорах с ними, и Гурченко без ложной скромности признается, что делала его — сама. Режиссер в таких случаях, помучившись немного, решал предоставить ей делать что хочет и переносил свое внимание на других исполнителей. И, в общем, в своем доверии к ней не обманывался: Гурченко, с ее способностью безошибочно улавливать мелодию всего фильма, никогда не выбивалась из ансамбля, идеально чувствовала партнеров, «врастала» в фильм всей кожей.

Стремление к такой самостоятельности — не от амбиций. Ведь и режиссер понимает, что актриса такой интуиции тут вернее и тоньше чувствует стиль, тон, правду. И этой интуиции режиссер считает за благо довериться. Но это, конечно, не лучший метод работы, совместного творчества в кино. Она язвительно говорит потом в своих статьях о «режиссерах, которых самих еще нужно пробовать на роль режиссера», чем отнюдь не прибавляет себе друзей. И всегда тоскует о режиссере с сильной волей, уверенной рукой, точным профессиональным чувством и умением. О таких мастерах, как Э. Рязанов, Н. Михалков, говорит в самых возвышенных тонах. С теми же надеждами пошла сниматься к Владимиру Меньшову в фильме «Любовь и голуби» — и не обманулась в ожиданиях.

Так что все конфликты на поверку — от максимализма, качества не только прекрасного, но и необходимейшего для искусства. Это качество становится редким. Она настойчиво ищет его в партнерах, сотоварищах по фильму — как ищет опору. Видит такого человека издалека, сразу отмечая «родство крови». Становится нетерпимой — не всегда справедливо — к людям иных «групп крови». Много трудностей отсюда произрастает.

Эта требовательность к другим была бы чрезмерной, если бы ту же требовательность не адресовала она самой себе. Эта колючая ироничность казалась бы ядовитой, если бы не было тут еще большей дозы самоиронии.

Во всей этой сложной психологической постройке, возведенной за многие годы непростой жизни в искусстве, основой, фундаментом, точкой отсчета — та рожденная человеческим братством искренность военной поры. Искренность людей, объединенных общей болью, одной заботой.

Воспоминания об этой искренности ностальгичны. Ностальгия, как мы сейчас увидим, скорректирована знанием новым, более глубоким и мудрым.

…Через год после «Старых стен» она снялась в фильме «Двадцать дней без войны», который был поставлен молодым режиссером Алексеем Германом по повести Константина Симонова. И там сыграла Нику, Нину Николаевну, эвакуированную в Ташкент вместе с театром, где работала костюмершей. В этой роли Гурченко, быть может, вполне интуитивно раскрыла, какое сложное, по-своему диалектичное это понятие — человеческая искренность. Подсказкой теперь, ориентиром — ее собственный житейский опыт, точное знание того, как горечь не только объединяет людей, но подчас, подобно кокону, обволакивает человека, замыкает его в себе, и душа беспомощно бьется о стенки этого кокона, рвется наружу, хочет к людям, на свет, и надеется, и боится…

Такая глубина художественного анализа была соразмерна общему строю фильма. Он был не просто правдив в деталях и атмосфере — так правдив и достоверен, что это казалось почти невероятным. Он был полемичен по отношению к искусству, которое приносит действительное в жертву желаемому, реальность сглаживает, причесывает, украшает… В фильме даже возникали эпизоды на некой съемочной площадке некой военной кинокартины, где строгий консультант требовал, чтобы все было по уставу, чтобы гимнастерки гладились, а пуговицы чистились. И партизанку в этой экранной кинокартине играла круглощекая жизнерадостная актриса, действительно очень похожая на героинь иных кинокомедий той поры, словно шагнувших на экран из оперетты. Не случайно на роль этой актрисы-партизанки Герман пригласил исполнительницу именно из оперетты — Зою Виноградову, известную ленинградскую «субретку».

Режиссер все это не пародировал, снимал без всякой иронии: ведь люди делали свое важное дело с предельной честностью и отдачей. Просто заставлял нас почувствовать, как далеко мы теперь ушли от того кино.

Реальные герои подчеркнуто реалистичного фильма А. Германа были не просто иными — но иными принципиально. Весь фильм был иным, с его достоверной, шумной, хаотичной, казалось — неотобранной, «черновой» фонограммой, с его «фоном», не оттеняющим фигуры героев, но живущим жизнью полной и естественной. Этот «фон» постоянно отвлекал зрительское внимание на себя, герои фильма из фона возникали и в нем растворялись, и внимательный зритель понимал, что это не фон никакой, а просто сама жизнь той поры, неведомым способом возрожденная в кадре и теперь остро тревожащая нашу память и нашу душу.

Из взрывов и хаоса фронта пришел герой Юрия Никулина, военный журналист Лопатин. Ника возникла на его пути случайно, тоже материализовавшись из круговерти тыла. Так наш взгляд вдруг выделит из толпы какую-то фигуру и на ней сфокусируется.

В зимнем заснеженном Ташкенте все живет на каком-то предельном напряжении, в нервном ожидании — словно остановилась вся иная жизнь, кроме исступленной работы и вот этого ожидания. Все сумрачно, сурово, чувства зажаты в кулак, иногда они прорываются истерикой, сухими выплаканными слезами, хриплым, оборванным на полуслове внезапным криком.

Люди или молчаливы или, наоборот, возбужденно говорливы, шумны. Обе крайности ненормальны, чрезмерны.

И все-таки нет-нет и вспыхнет песня, или частушка, или какой-нибудь перебор гармошки, звучит «инес-румба» с пластинки, поет Любовь Орлова с экрана обшарпанного кинотеатра. Невозможная, на пределе, но — жизнь. Стоит в очередях перед театральной кассой, в нарядном фойе приглаживают свои ежики мальчишки-солдаты — сегодня им праздник, а завтра на фронт… Идет жизнь. Хочется радости, хоть немного счастья.

И вот Ника. Потерявшая в жизни, кажется, уже все, остался только шестилетний сынишка. Коротко стриженная после какой-то болезни, исхудавшая, молчаливая. Она все время что-то шьет — обшивает весь театр, да еще подрабатывает на киностудии: военный хлеб скуден, да и надо же чем-нибудь заполнить жизнь, чтобы не осталось уголка тоске. Вся словно погружена в себя. Потому так замечается нами ее короткий изучающий взгляд, брошенный на Лопатина. Вспыхнула глазами — и снова погрузилась в свое.

Их сближение происходит трудно, настороженно. Она берется проводить его по городу — ведь «проходными дворами кружить и кружить»… Скупо рассказывает о своем отце, который в госпитале

для безнадежных, о муже, что бросил ее еще до войны, только вот ремень остался. «Все меня бросили — наверное, не случайно». Они идут, скользя по зимней ташкентской слякоти, и между ними то и дело повисают тягостные паузы. Долго стоят на какой-то свалке, приглядываются. Она хочет изобразить женщину независимую, деловую, шагает подчеркнуто размашисто, жесты преувеличенно уверенны. Поковырялась в тлеющем кострище, прикурила от прутика, затянулась глубоко, по-фронтовому. Интересуется: «Когда страшно — больше хочется курить?», «А когда было особенно страшно?»… Привычные темы бытовых бесед той поры, банальные, примерно, как сейчас — о погоде. Впрочем, о погоде тоже поговорили. Присматриваются. Два человека, отвыкших от жизни, от общения, от мирных чувств и нежных бесед. Оба сейчас медлительны, немногословны, отчужденны, но актеры играют это так, что мы постоянно чувствуем, как бьется душа о кокон, как хочет вырваться. Обоим уже все ясно, но они забыли, как ищут пути друг к другу. Замерзли, отвыкли.

Потом едут в переполненном громыхающем трамвае, и нервное напряжение вдруг разрежается в ней нежданным весельем: «Вы очень смешной в очках! Как можно проспать Новый год — это просто нельзя понять!»

Новый, 1943 год под стук капели, под хрипение граммофона, под переборы гармошки: «Ах вы сени мои, сени…» Кто-то затянул: «Ты вспомни, изменщик кова-арный, как я доверя-ала ти-ибе…» В эту новогоднюю ночь Лопатин узнает, что его отзывают на фронт. И идет искать Нику. Уже нет времени на трудное сближение, уже не остается дней, чтоб прорвать проклятый кокон, оба это понимают, и все происходит шокирующе деловито, буднично и в то же время целомудренно, как всякое настоящее движение души.

Это, может быть, самый поразительный момент фильма. Они давно все понимают, они ни о чем не договариваются и не уславливаются. Просто она ведет Лопатина к себе домой. Переносит спящего ребенка в другую комнату, к матери, которая тоже все понимает и принимает как должное. Стелит постель, молча и деловито, и во все, что делает, погружается полностью. Поглощена этими простыми и привычными бытовыми движениями, боится на секунду отвлечься, увидеть себя со стороны, оценить — это все потом, потом, а сейчас хоть минута простого забытого счастья…

Снимает юбку, остается в ночной сорочке. Стесненно приглаживает свой стриженый затылок — словно хочет прикрыть его неженскую наготу. Все. Решительно поворачивается к нему, словно в воду бросается. И впервые смотрит ему прямо в глаза —

вопросительно, изучающе, тревожно, беззащитно и, чтобы хоть какое-то оружие при себе оставить, — чуточку теперь иронично.

Не снимая шинели, подошел. Обвила шею, целует в лоб, в щеки, куда-то в подбородок, нежно и бережно, всхлипывая, сдерживая слезы изо всех сил. И слышно, как стучит капель за форточкой, как тикают детские часы-ходики, хлопотливо перебирая ножками в полосатых чулочках…

Неуловимое преображение происходит в ней, когда качающийся свет лампы снова вырвет из темноты ее лицо. Она счастлива спокойным, умиротворенным счастьем, изменился даже ритм движений, они обрели женственную плавность, они теперь совершенны по рисунку. Не картинны — а естественны и потому прекрасны. Словно сошла на нее вся благодать Леонардовых мадонн — поза, в которой она сидит за столом, кутаясь в шаль, и смотрит на спящего Лопатина, и впрямь напоминает классические образцы, но совершенно неуловимо, без цитат и прямых ассоциаций. Может быть, вот этой абсолютной, совершенной умиротворенностью, тихим счастьем женщины, которая ощутила себя женщиной. Она теперь словно мудрее стала, сильнее. И, когда Лопатин просыпается от света, от взгляда, спокойно и внятно говорит ему: «Спи! Я тебя люблю».

Постирала ему гимнастерку. «Зачем?» — пугается он. «Ты этого не поймешь», — говорит нежно и покровительственно, как ребенку.

Новая сцена — новый ритм, новое самочувствие героини, иное — все. Ника поит Лопатина чаем, он что-то увлеченно рассказывает, целует ей руку. Куда девалась былая скованность, куда — отчужденность! Мы видим их через какое-то пропыленное стекло, разговора не слышим — просто видим, что люди изголодались по мирной, по семейной жизни, и это торопливое военное свое счастье проживают теперь сполна, словно и не нужно ему через минуту уходить, и неизвестно, увидятся ли они снова.

Оба понимают, что, скорее всего, — не увидятся никогда. Идет уже следующий эпизод. И опять новый ритм, все — иное. Прощание у ворот. Сознание, что — все, конец, уже отстранило их друг от друга, оба замкнулись в себе, чувство родственной близости иссякло, вытеснилось чувством неизбежности. Они уже чужие друг другу, и сейчас он снова растворится в хаосе фронта, а она — в ожидании и надеждах тыла. Скованно первой подала руку:

— Все, иди!

И пошла в дом преувеличенно независимой походкой, широко шагая и неловко размахивая руками. Не оборачиваясь,

резанула ладонью, как отрубила что-то в себе:

— Все, иди, иди!

О фильме писали много и восторженно, пытались разгадать тайну его поэтики, его невероятной достоверности. «По подробности и точности воскрешения примет времени картина Германа уникальна», — утверждал в журнале «Искусство кино» Ю. Ханютин[54]. А. Штейн в своей рецензии, напечатанной в «Литературной газете», особенно отмечал исполнение роли Ники актрисой Людмилой Гурченко: в ней «все угадано точно и потому художественно. Все не рассчитано на внешний эффект, как и фильм в целом. Актриса не страшится выглядеть где-то слишком грубой, где-то суховатой, где-то попросту некрасивой, необаятельной — и тем женственней, тем человечней эта Нина Николаевна, тем больше щемит своей злосчастной и поэтической правдой»[55]. Обобщающую силу образа справедливо подчеркивал критик тульской газеты «Молодой коммунар» В. Аргудяев: «Ника не только неотделима от ташкентской зимы сорок второго, от прокуренных тамбуров, хлебных очередей, дребезжащих стеклами трамваев, она неотделима от миллионов русских женщин, вынесших на своих плечах все тяготы воины».[56]

Думаю, однако, что мера обобщения тут еще более высока. Гурченко в этой роли выявила некую почти неотвратимую закономерность, показала вот эту двойственность реакции живой души на жизненные невзгоды: стремясь сохранить себя, она замыкается, впадает в анабиоз, в летаргию, словно пережидает нагрянувшую зиму. Иначе — не выжить. Но она же рвется, жаждет искренности, хочет открытости, и если прорывается к людям, то возникает такое братство, такое единение и такое родство, какое и в мечтах не привидится благополучным, ровно и мерно шагающим по своей укатанной жизненной дорожке. Они и подозревать не могут о существовании подобного счастья.

Сам материал роли позволил актрисе выйти на эту меру обобщения. Ведь ее Нина Николаевна ранена была впервые не войной. Помните: «муж сбежал еще до войны… только вот ремень остался… все меня бросили — наверное, не случайно…» Чтобы пережить такое, особых исторических обстоятельств не нужно. Драм таких происходит множество и сегодня и всегда. Война тут только углубила горе, слила его с общим. Так что эта роль Гурченко — не только о женщине на войне. Это ее трактат о женщине вообще. О трагедии одиночества. Она видела женщин на войне, многое пришло в ее экранные образы из харьковского детства. Но поняла она их по-настоящему только теперь. И только теперь узнала.

Тему эту она углубила в фильме «Вторая попытка Виктора

Крохина», поставленном Игорем Шешуковым по сценарию Эдуарда Володарского. «Любовь Крохина… — вспоминает актриса свою новую героиню. — В ней я попыталась сыграть открытый характер, все вытолкнуть наружу, ничего не приукрашивая, — как было в войну, почти без подтекстов. А если и есть второй план — то шит белыми нитками, и тогда человек становится еще ранимее, еще привлекательнее…»[57].

«Без подтекстов» — это относится к поведению героини, но не к способу актерского существования. Мы уже видели, как богат и притягателен был в роли Нины Николаевны именно «второй план», выражаемый актрисой через перепады настроения и их видимую алогичность (постигнув логику, постигнем и «подтексты»), через смену ритмов, через характер жестов, походку, лицо, то мертвенно неподвижное, то озаренное надеждой, то ожившее, то застывающее в преддверии новой зимы…

Опыт жизни позволял актрисе заново понять и оценить то, что хранилось в закутках детской памяти, — она думала о своем отце и по-новому понимала его, она думала о матери и постигала новые глубины женской души. Все обретало новое измерение, становилось объемным, проживало еще одну жизнь в ее воображении, а если повезет — то и на экране.

«Пробовала быть, как мой папа, — он бы сейчас совсем не мог приспособиться, он был человеком «того» необыкновенного времени… Я на экране так же слепо и глупо люблю своего сына, как папа любил меня. Унижаю отчима моего сына так же, как папа порой унижал маму. И от этого любовь героини получилась мощной, необъятной, как у моего папы. В фильме ненавижу открыто, люблю открыто, говорю то, что думаю, с открытой душой, открытым сердцем. Пою тоже громко. Так в войну жили…»[58]

Она давно не играла так яростно, так контрастно и откровенно, ничего не пытаясь притушить, прикрыть стыдливо флером «приличий», который часто укрывает от нас киноэкраны, дабы не шокировать кого-нибудь из зрителей вот этой беспощадной правдой быта. Быт в этом фильме тоже был агрессивным, его детали густо заполняли кадр: ссоры, скандалы и своеобразное братство недавних послевоенных «коммуналок» выплеснулись в эпизодах, сыгранных актерами на грани гротеска — но и это не было «краской», а было — правдой, потому что и в жизни сам этот быт был гротеском.

Но откровенность все же оказалась непривычной и, по-видимому, шокировала. Фильм надолго лег на полку. А с ним до недавней поры оставалась, по сути, неизвестной зрителям одна из

лучших работ актрисы.

Спустя несколько лет ее пригласили в фильм «Особо важное задание» на роль Эльвиры, жены одного из центральных героев картины, главного инженера авиационного завода Лунина. И она снова встретилась с искалеченными войной женскими судьбами. И тема жизни, встающей из руин, вновь всколыхнула память, заставила сыграть объемней и глубже, чем предполагалось сценарием и режиссерским замыслом.

Евгений Матвеев во всех своих работах — и актерских и режиссерских — отличается повышенной эмоциональной возбудимостью, сразу и легко выходит на высокие тона. Вот и этот его фильм о войне, о том, как в тылу люди на предельном напряжении сил налаживали позарез необходимое фронту авиационное производство, был задуман и осуществлен как беспрерывный двухсерийный эмоциональный шок. Эмоция здесь — единственный способ мыслить и существовать. Сцены эвакуации, скорбного пути беженцев на восток переполнены душераздирающими, безотказно действующими деталями: мертвое лицо женщины, скулящий песик, у которого убили хозяина… В фонограмме — трагическая симфония исступленных воплей, лязгов, взрывов, люди не говорят, а кричат, не бегут, а срываются с места. Таков способ этого актера и режиссера ощущать мир, таков его темперамент, вносящий в палитру нашего кино свою краску, внятную, если судить по успеху его картин, очень многим сердцам.

Но краска эта, при всех ее достоинствах, предполагает известную однозначность. Реакция, которая должна возникать у зрителя, уже осуществлена на экране, не оставляя работы зрительской душе, и нам в зале остается только подчиниться мощному темпераменту режиссера-дирижера. Поэтому и сочувствие в фильме оказывается не многослойным, но монолитным, всеобъемлющим, вытесняющим всякие иные ощущения. Анализа здесь нет, и *как* все происходит — остается неведомым. Мы знаем факты и их переживаем — вот вся структура фильма.

Гурченко, эмоциональная по натуре, эту условность приняла охотно. Подстроила под общий стиль несколько чрезмерную размашистость игры, придумала множество деталей.

Ее Эльвира в экспозиции картины — избалованная успехом и благополучием женщина, «этакая стрекоза», как говорила о ней актриса в своих интервью, — привыкшая к мехам и бриллиантам. Она плывет в томных ритмах танго — мы встречаем ее впервые на довоенной вечеринке. Невозможно и вообразить, что придет час, и это изнеженное, хрупкое существо обнаружит мужскую

стойкость и силу характера, окажется способным к состраданию, к самопожертвованию. Поначалу загадкой могли показаться слова, сказанные о ней Луниным: она удивительная женщина, без нее я ничто… И то ее перерождение, что было намечено сценарием, могло бы показаться вполне волюнтаристским актом, если бы не человеческие и актерские свойства самой Гурченко. Е. Матвеев уже выбором актрисы обеспечил своей героине прочные тылы, оправдал самые головокружительные метаморфозы, которые с ней происходят. Она была личностью, Эльвира, мы это чувствовали, даже когда она пыталась ослепить нас бриллиантами, — сквозило нечто настоящее, прочное, понимаемое нами пока, скорее, интуитивно.

И потом уже не удивимся, когда горе вдовьей судьбы не сможет ее сломить, когда она откажется от теплого местечка секретарши и пойдет в цех, в «бригаду вдов», и теперь уже сама будет учить молоденьких девчонок собирать волю в кулак. Гурченко в этой роли шумна и подвижна, она много, щедро поет каким-то надорванным, уставшим голосом, но приходят минуты молчания, и они оказываются самым выразительным в этом громком фильме. Она играет как бы антитезу всему эмоциональному строю картины: именно эти тихие минуты равновелики высшему пику эмоций. Мы понимаем: пока она шумит, кричит, поет, куражится — это напускное, это для людей. Истинное — это когда застывшие, округлившиеся, воспаленные глаза, когда молчание говорит больше любых слов. И это иссохшее лицо. И эта довоенная прическа «под Орлову».

«В моих военных героинях, — говорила актриса корреспонденту журнала «Клуб и художественная самодеятельность», — я играла еще и оттепель души, оттепель тела, оттепель женщины. Они искусственно забронировали свои души от всего нежного — так требовали обстоятельства. Но вот поменялись обстоятельства, вот она до-жда-лась! И она оттаивает».[59]

Эта оттепель души, как мы увидим из ее последующих ролей, станет постоянной темой актрисы, пройдет через судьбы ее послевоенных и совсем уже современных героинь. В героинях же военных приметы такой оттепели Гурченко, верная своей музыкальной природе, искала нередко — в песнях, в минутах, когда через пение изливается самое сокровенное. Песни эти фронтовые постоянно будоражили ее воображение, она ощущала какой-то смутный долг перед ними. Ведь они были ей дороже всех любимых мелодий мира — за ними стояла память. Но она их еще не спела по-настоящему, и память, не находя выхода, ворочалась и болела.

Гурченко, как никто, знала: песня — кратчайший путь к сердцам. Тут люди раскрываются, добреют душой, через песню познаются друзья. Так она воспринимает мир.

«В фильме «Песни войны», — говорила она потом, — я, если можно так сказать, спела все то, что не досказала в своей книге, выплеснула всю ностальгию по детству… Спела я песни войны так, как слышала их когда-то, как пел их в те годы народ и как пела я сама, на улицах, в вагонах, в госпиталях…»[60]

Этот видеофильм начинался кадрами кинохроники военных лет. Не батальные кадры — скорее, бытовые. Не столько поле боя, сколько окопная жизнь. Партизанские землянки. Усталые лица. Небритые щеки. Письма из дома. «Тесная печурка», где «бьется огонь». Трудная работа войны.

А за кадром кто-то перебирал лады на гармони. Нащупывал ускользающую мелодию. Начинал снова и снова. Как будто разминал пальцы, отвыкшие от фронтовой гармошки, как будто пытался вспомнить полузабытое.

Режиссер Евгений Гинзбург, всегда точно чувствующий жанр передачи, и на этот раз принял и поддержал предложенный актрисой настрой: воспоминание. Возрождение воспоминаний — вот драматургия видеофильма. Сначала обрывки каких-то мелодий, какие-то аксессуары быта. Потом мы все глубже погружаемся в этот ушедший от нас мир военных лет, и тогда песни зазвучат в полный голос, все увлеченней, все стремительней.

Это не спектакль и не концерт. В нем нет костюмов, нет попыток что-то воспроизвести средствами театра. Перед нами жанр, возможный только на телевидении. Актриса не «выступает». Она пришла к нам в гости — к друзьям, современникам, единомышленникам. Талантливый человек. Пришла чуть торжественная, в вечернем платье — ведь у нас не будничный вечер, у нас вечер воспоминаний. Села. И тоже стала осторожно пробовать мелодию. Поет по-домашнему просто, безыскусно, без эффектов и концертных приемов. Обычно столь щедрая на пластику, Гурченко теперь предельно аскетична. Аскетично и оформление: пустая комната, стул, актриса. Иногда в досках пола нам чудится фронтовая сцена-времянка. Иногда в кадр попадет перечеркнутое бумажными крестами окно, кирпичная кладка с размашистой надписью краской: «Мин не обнаружено. Веселов». Вот черная тарелка репродуктора. А вот, на стене, фотография отца, Марка Гавриловича Гурченко. Передача действительно продолжала книгу, была к ней «звуковым приложением» — это длились воспоминания, но обретали теперь плоть.

В кадре почти нет движения, только камера иногда меняет

точку зрения, приближает к нам лицо. Редко-редко — взгляд, словно устремленный куда-то в память, в прошлое. Редко-редко — взгляд прямо в объектив, нам в глаза — певица будто хочет удостовериться, что мы — с ней, что тоже погружены в музыку, в память. Взгляд этот нас сближает, в нем есть что-то незащищенно личное. Он говорит нам: то, что вы слышите, — больше чем песня. Это пройденная нами жизнь. Не песни важны, а то, что с ними связано.

Первые переборы гармошки пробудили нашу память, первые мелодии проторили ей дорогу, и теперь воспоминания уже теснятся, идут лавиной, и, не закончив одну мелодию, мы переходим к другой: и это было, и это — помните? «Казак уходил, уходил на войну, казачка его провожала… Я уходил тогда в поход, в далекие края, платком взмахнула у ворот моя любимая… Ты все та же, моя нежная, в этом синем платьице… Прощайте, скалистые горы, на подвиг Отчизна зовет… Майскими короткими ночами, отгремев, закончились бои…»

Огромная жизнь страны проходила в этих оборванных временем мелодиях. И возникло тогда почти физическое ощущение, что прошлое обступило со всех сторон. Сидят друзья, вспоминают, перебивают один другого, уже вошли в азарт.

Как много было всего — трагического и бесшабашного, грустного и веселого, как много было потерь, как много пота, как много человеческого братства…

После передачи шли письма, и в них подчас высказывалось сожаление о том, что песни не допевались до конца, что обрывались, теснили друг друга, что не было «исполнения» в привычном понимании этого слова. Что был не «концерт». Обычный или театрализованный, как умеют делать на телевидении: с «печуркой», со «свечи огарочком», с «синим платочком» на плечах. Телевидение уже успело приучить к торжественности этого понятия — концерт, к незыблемости стереотипа исполнения таких песен: они звучали всегда по случаю памятных дат и давно уже существовали как бы вне быта, над бытом…

Гурченко вернула их в быт, и сам этот военный быт через песню — вернула на экран нашего воображения. С войной у каждого связано личное — передача давала драгоценную возможность каждому настроиться на свое, острее ощутить свою кровную связь с общим, с тем, что принадлежит каждому в отдельности — и всем сразу, всему народу. В одном из интервью Гурченко специально подчеркивала эту особенность замысла: «Это действует даже сильней, когда не буквалистское восприятие, а у каждого свой «воздух воспоминаний». У одного — платочек,

подаренный невестой, у другого — память о Шульженко, приехавшей на фронт, третий поддерживал себя этой песней в окопах. А у меня — знаете что? «Синенький скромный платочек дали мне немцы стирать, а за работу — хлеба кусочек и котелок облизать». Так пели в оккупации, такие у меня ассоциации с «платочком». Одна женщина, бывшая узником концлагеря, спела мне на мотив танго «Брызги шампанского»: «Новый год, порядки новые, колючей проволокой наш лагерь огражден. На нас глядят глаза, глаза суровые, и — дуло в спину…» Страшно невозможно… А помнить надо.

А вообще принцип отбора был очень личностный, по эмоциональному признаку… Я спела почти все песни, которые пела в детстве, которые папа присылал с фронта в письмах. Моя мама вела ансамбль в ремесленном училище, и папа писал: «Ляля, высылаю тебе эту песню, она на фронте имеет первоклассный успех.»[61]

Из рассказа Владимира Давиденко, аранжировщика песен (о нем Гурченко сказала: «Володе 26 лет, но — фантастическая вещь: память о войне, которой он не знал, у него такая же нескончаемая, как у меня»):

— Когда мы с Людмилой Марковной писали нашу композицию, ни ей, ни мне не понадобилось заглядывать в старые песенные сборники или разыскивать клавиры…

В фильме звучат фрагменты более чем тридцати песен. Почему фрагменты, а не целиком? Чтобы не возникало затянутостей, чтобы сохранить напряженный, стремительный темпоритм… Выстраивали композицию по содержанию стихов. Аккомпанемент решили сделать «под рояль», как это делалось тогда. Договорились с эстрадными пианистами тех лет, а в последний момент неожиданно все сорвалось. Что делать? И вдруг Людмила Марковна говорит: «Володя, садись ты». Я сел к роялю и заиграл не по нотам — по памяти. Вся запись продолжалась один день, с 10 утра до 11 вечера, на каком-то колоссальном эмоциональном подъеме. Звукооператор Владимир Виноградов проделал виртуознейшую работу: ведь мы писали синхронно, а не так, как принято сейчас: вначале фонограмму, потом наложение голоса. Отрабатывали сразу большие блоки. Иногда, в наиболее эмоционально напряженные моменты, перехватывало горло, подступали слезы, и мы вынуждены были останавливаться… Уже потом готовую запись я наложил на синтезатор. Правда, средства избрал самые скупые. То есть цель ставилась такая: сохранить какую-то «отдаленность», чтобы все время чувствовался взгляд из «сегодня» — «туда», чтобы повторились те старые переживания, но в новых условиях, когда

уже известны победный финал и долгая жизнь после него…[62]

…В этом моноспектакле, я думаю, был найден едва ли не единственно возможный способ представить сегодня так полно и так волнующе музыкальный мир военных лет — представить неотрывно от фронтовых будней, их фактуры, их быта. Лишь в таком контексте, лишь как воспоминание и могут сегодня существовать многие из услышанных в тот вечер песен. Ведь не только «классику» включили в эту программу ее авторы, но и песни, всецело принадлежавшие тому времени и с ним естественно ушедшие. В концерте они просто не могли бы прозвучать. И прав был журнал «Советская музыка», считавший, что такая передача — «фактически новый жанр… новая форма бытования песенной классики. Голоса нашей памяти — такой мы услышали эту классику сегодня»[63]. О том же писал рецензент «Литературной газеты» Р. Поспелов: «Пела актриса хорошо… да разве только в этом дело? Исполнение порой бывает безукоризненным, но словно бы вне прошлого. У Гурченко мы услышали Время»[64].

А вот письмо, одно из многих:

«Люсенька, дорогая сестренка наша младшая, спасибо! Спасибо от всех фронтовиков, живущих и павших, за память, за песни военных лет, за то, что не исказили Вы их и сумели передать атмосферу того времени, тот настрой. Вы словно бы вернули время назад. Вспомнил я, как уходил на фронт, едва окончив школу, вспомнил Западный и Сталинградский фронты, блокадный Ленинград, смерть товарищей, горящие села и города, слезы, кровь… И удивительное фронтовое братство… И счастье Победы… Пойте чаще военные песни. Еще раз спасибо за память и за правду!»

Никакой торжественный концерт не объединил бы у экранов людей всех возрастов, не всколыхнул бы память так, как это сделала негромкая, «интимная» по жанру телепередача. Друзья познаются в песне, через песню находят друг друга. И если после книги «Мое взрослое детство» сотни тысяч людей заново открыли для себя Людмилу Гурченко — актрису и человека, то теперь телевидение позволило это сделать миллионам.

«Какое счастье, — писал в «Горьковской правде» Ю. Беспалов, автор взволнованной рецензии на «Песни военных лет», — что есть человек, который появится на экране, улыбнется вам, и вы почувствуете, что душа этого человека вмещает в себя те же горести и радости, которыми болит и радуется душа ваша…»[65]

Созвучие душ, возникшее благодаря искусству, — есть ли на земле для художника награда выше?

«Песни войны» стали событием нашей общественной жизни.

Но есть у этой передачи и чисто профессиональные особенности, они рекомендуют нам Гурченко как актрису телевизионную. Ни такая мера общения со зрителем — глаза в глаза, ни подобная исповедальность, ни, наконец, такая «домашняя», но здесь единственно необходимая манера исполнения были бы невозможны в другом виде искусства. Человек на экране телевизора входит в наш дом, и Гурченко вошла не как «звезда», не как «дива», не как «исполнительница» и даже не как «актриса» — вошла как друг, с которым каждый из нас связан общей судьбой.

В телевизионной биографии Людмилы Гурченко передача эта заняла особое место — своего рода итог и одновременно перелом, переход к чему-то новому, о чем мы можем пока только догадываться. Или — скажем точнее — возможность перехода. Ибо многое зависит и оттого, сумеет ли само телевидение вполне осознать и оценить перспективы, которые открывает перед ним творческое содружество с такой актрисой, как Гурченко. Сумеет ли оно понять потенциальные возможности жанра, наметившегося в этой передаче.

# *Женщины, которые ждут*

*Если кого-то удается с экрана ободрить, сделать сильнее перед лицом житейских неурядиц, горестей, научить не унывать, то считаю, что удалось достичь ил:: почти достичь того, к чему стремлюсь как актриса…*

*Из интервью «Книжному обозрению», 1982 г.*

Из темы войны естественно выросла вторая тема: женщины, которые ждут. И тоже стала надолго главной.

Ждали своей весны, мы помним, Ника из «Двадцати дней без войны» — оттаивала на миг и замерзала снова. Ждала Тая Соломина из «Сибириады» — всю войну ждала своего первого и единственного. Ждала и после победы. Потом перестала. Ожесточилась и, кажется, уже всякую веру потеряла в самую возможность счастья. Разбитная стала, независимая, сам черт ей не брат, и, видно, прошла она уже и через огонь, и воду, и медные трубы — такая теперь за ней тянется слава. Но и она — ждет. И она — хранит в душе какой-то заповедный уголок, оберегает свою чистоту. Для кого — не знает, но ждет.

«Из пепла должна возродиться новая жизнь», — убежденно сказала о своей героине актриса.

Вскоре Никита Михалков позвал Гурченко в свой фильм «Пять вечеров». Он собирался снять его в рекордно короткий срок — не потому что собирался с кем-то соревноваться, а просто получился вынужденный перерыв в съемках его фильма «Несколько дней из жизни Обломова», и режиссер решил не терять времени, не расхолаживать съемочную группу простоем и за полтора месяца снял картину по пьесе Александра Володина. Работал не поспешно, а — уверенно. Потому и быстро. Потому и фильм — получился. Он прошел по экранам с необычайным успехом, газеты и журналы предваряли свои рецензии взволнованными письмами зрителей. В Болгарии его назвали лучшим зарубежным фильмом года, в Канне он завоевал специальный приз и снискал репутацию «самого зрительского фильма».

Из многих десятков рецензий, напечатанных в центральных,

областных, городских и республиканских газетах, мне удалось обнаружить только одну недовольную: Ю. Матафонова в «Уральском рабочем», сравнивая экранизацию с пьесой, упрекнула авторов в тенденции к… бесконфликтности. Имелось в виду, что в фильме про обстоятельства, сломавшие судьбу главного героя, Ильина, сказано глухо. Но спустя два десятилетия после премьер в БДТ и «Современнике» создателей фильма другое волновало. Время, естественно, обобщило конфликт, из разряда злободневных он перешел в разряд бытийных. Обстоятельства и причины теперь берутся как данность. Важна же — человеческая ситуация, и она вовсе не стала менее конфликтной. Как точно заметила Е. Стишова в «Искусстве кино»: «обусловленная конкретным временем причинность не исчезла совсем, но как бы растворилась в следствиях»[66].

Много разговоров шло о самих методах работы режиссера. Роли писались на конкретных актеров. О трудах с Михалковым над сценарием Володин вспоминает как о «восемнадцатичасовых рабочих днях счастья». «Понимали друг друга с полуслова…»[67] Исполнитель роли Ильина Станислав Любшин в интервью «Вечернему Новосибирску» рассказывал: «Был честный репетиционный период. Н. Михалков в то время снимал «Обломова» под Киевом, и мы с Л. Гурченко ездили к нему — три недели репетировали там, две недели в Москве. Фильм сняли очень быстро… Самые приятные ощущения остались не столько от результата, сколько от процесса работы. Н. Михалков очень любит актеров. Я считаю его одним из самых интересных явлений в кинематографе. Он создал нечто вроде театра на съемочной площадке»[68].

Гурченко тоже вспоминает об этом с благодарностью:

— Никита Михалков никогда не «дрессировал», не натаскивал: он пригласил актеров, которых хотел, и им доверился.

Волею судеб давние «Пять вечеров» в БДТ были первым театральным спектаклем, который Гурченко по-настоящему понравился. До тех пор актерские голоса, прочно поставленные на диафрагму, образцовая артикуляция, «работа на двадцать пятый ряд» ее всегда раздражали, казались ненатуральными. И вдруг выяснилось, что интонации спокойные, как в жизни, на сцене возможны. Сразу стали слышны полутона, сразу стало интересно. Еще больше поразила пьеса. Володин стал ее любимым драматургом. Она не раз признавалась потом, что многие ее роли последних лет так или иначе идут от пьес Володина, от характеров, им открытых.

Теперь, спустя много лет, Гурченко читала пьесу словно

впервые. Сыгранные актрисой героини — а она уже много переиграла несложившихся женских судеб — теперь помогали увидеть в Тамаре Васильевне не просто крутой характер и не просто сломанную жизнь. Увидеть тип человека, созданный временем. И в особенностях времени нужно было искать разгадку характера и его драмы. «Ретро» — стиль фильма Михалкова, восхитивший критиков своей чистотой и артистизмом, был обманчив, двойствен: события пьесы были озарены светом нашего сегодняшнего знания. Прошлое было «воскрешено» в мельчайших подробностях не столько достоверно, сколько ностальгически. Художник этого фильма — память. Она воссоздает прошлое из тщательно отобранных деталей и не просто высвечивает эти детали из мглы лет, но и окрашивает их в теплые тона грусти и, конечно, легкой иронии, ведь мы смотрим в прошлое с высоты нажитого опыта, знания, мудрости… Так надо было и играть в фильме — с сегодняшним ощущением старой пьесы.

Наверное, такой подход был бы спорен, будь пьеса еще постарше — времен Чехова или Островского, скажем. Но десятилетия, отделившие ее от нас, свершились на глазах одного поколения, и это поколение Гурченко и ее ровесников — совсем еще молодое, в общем, поколение, и когда только успели проскочить эти десятилетия!

Пораженность тем, как все недавнее ушло, — одна из ведущих интонаций в картине, она тут многое определяет. Вот на экране линза, наполненная водой, для телевизора КВН — точно такая же, какая была в вашей комнате еще вчера. Кажется, только руку протяни — вот она. Но нет ее, нет этих пузатых линз больше в природе, мы и не заметили, как они канули в вечность, и те кто помоложе, с недоумением вглядываются в киноэкран: мол, а это что за штука? Так все, что мы видим и слышим в фильме — юные Анечка и Валечка на телеэкране, глаза Вана Клиберна, позже известного под именем Вэна Клайберна, стопроцентный оптимизм экранизированного гусевского спектакля «Весна в Москве», висячий телефон в коммуналке, рекомендации выбросить с комода слоников, приносящих счастье, и взамен купить эстампы — все и рядом, и в вечности.

Но это — взгляд из сегодня.

Точно таким же взглядом смотрим мы на героев и события пьесы. Ставим все в контекст времени — и того и этого сразу, имея в виду весь накопившийся за годы исторический опыт. На этом пути искала свое открытие знакомого характера и Людмила Гурченко. Она тут же вспомнила, например, свою Анну Георгиевну из «Старых стен». Да ведь Анна Георгиевна — это повзрослевшая героиня «Пяти вечеров»! А клейщица с

«Парижской коммуны» Тамара Васильевна— это юность Анны Георгиевны. Основа характера — та же. И лексика. И прямолинейность. И где-то, на каком-то повороте судьбы оставленная женственность. И максимализм. На максимализме, на абсолютном энтузиазме эта Тамара Васильевна замешена целиком. Настояна на маршах Дунаевского: «Нам ли стоять на месте… Труд наш есть дело чести…» Если делать что-нибудь, то с полной отдачей, на полном накале. И на личном, как любили тогда говорить, фронте тоже: ей нужен герой, а если нет его, то лучше пусть ничего не будет, чем компромиссы, чем хилые получувства. Если у *него* нет настоящей любви — она лучше ни с кем не будет встречаться. Такой вот максимализм, очень типичный и для эпохи и для советского характера в целом. И она счастлива этим своим максимализмом.

Эта тема казалась актрисе решающей для роли. Отсюда и оптимизм таких людей, их стойкость, умение в любых обстоятельствах найти повод для радости, считать себя счастливыми. И не только считать, но и, по-видимому, счастливыми быть.

Тамару Васильевну часто играли как бы вне времени — просто как несложившуюся судьбу. Гурченко тут вступила в полемику: не в том суть, не о том пьеса, а главное — не в том правда. Люди выстояли — вот правда. Войну прошли, разруху, голод прошли, потери, одиночество… Почему в трудное это прошлое мы смотрим с ностальгией? Ведь не только потому, что «так молоды мы были»…

— Я видела спектакль, — сказала Гурченко, — где Тамара Васильевна беспрерывно себя жалела: все одна да одна. В этом спектакле ей и в праздники было плохо. Так играть сейчас, по-моему, нельзя — непонятно, чем вообще жив такой характер. А он внутренней силой жив, гордостью и верой в то, что счастье обязательно должно придти. Вот и время послевоенное, еще недавно работали по шестнадцать часов, голодали, уставали — выстояли. И — помните? — *«я* хорошо жила, мне было в жизни много счастья, дай бог каждому…».

Женщины войны…

Гурченко их знала, их волю к жизни воспринимала как норму — ведь это было одним из первых и самых сильных впечатлений ее детства. Вот и для Тамары Васильевны, и для еще тысяч таких же Тамар — только что «все терпели… такое время было — вся страна терпела». Зато теперь все совсем иначе: «работа ответственная, интересная. За все приходится отвечать — и за дисциплину, и за график, и за общественную работу. Я и агитатор по всем вопросам… Словом, живу полной жизнью». И

Славик, племянник, очень способный мальчик, «учится в Технологическом. Активный мальчик… У него и общественное лицо есть».

Все идет к счастью. Оно непременно должно прийти. Да и то, что было, что есть, — разве не счастье? «Я здесь хорошо жила. У меня было в жизни много счастья…»

И главное: «Я никогда не падаю духом. Никогда».

Она же твердо знала, всегда знала, что счастье — еще будет.

«А теперь у нас будет все иначе… Ты спи, Саша, спи. Завтра воскресенье. Можно поехать в Звенигород. Там очень красиво. Я, правда, еще там не была, но говорят. И в Архангельском очень красиво. Я там тоже еще не была. Но говорят…»

Прекрасный володинский текст, финальный этот монолог у Гурченко потрясает убежденностью. В каждом слове. Слова спорят, опровергают друг друга. Но истина в них одна. Вера в себя, в людей, в справедливость, в то, что не будет войны. В жизнь. Готовность довольствоваться малым — оттого, что есть эта вера. Готовность к жертвам — потому что вера жива. Вера эта и делает обделенную, израненную временем судьбу — глубоко и прекрасно нравственной.

Интересно проследить, как эта актерская концепция отозвалась в восприятии зрителей, как вслед за актрисой шли люди в кинозале к пониманию такой героини и ее времени.

После выхода фильма газета «Ленинградский рабочий» организовала его обсуждение со слушателями театрального факультета народного университета культуры при ДК имени Горького. И вот что сказала о Тамаре Васильевне, какой ее сыграла Гурченко, одна из зрительниц:

— Когда я смотрела фильм первый раз, то с точки зрения сегодняшних отношений Тамара Васильевна показалась смешной, душевно несамостоятельной, даже жалкой со своими наставлениями и цитатами. А потом я поняла, что она права более, чем кто-либо другой. И Тамара и Ильин — настоящие люди, они не придумывают себя и поступать по-другому не могут. И только потому у них все так сложно… Они целомудренны в чувствах. И это не просто скованность, это тон Тамары, которая в самом отчаянном положении будет говорить, что у нее все хорошо. Ильин к ней, как к якорю, вернулся. Он слаб, она сильна. Он без нее не проживет. Ее нравственной силы на многих хватит, а на двоих уж наверняка. Если бы эти люди ушли из искусства, как в какой-то степени ушли из жизни, было бы очень обидно.

На это присутствовавший здесь Володин ответил:

— Это верно, так. Я об этом не подумал, но это хорошо вы сказали. Хорошо, что вы так поняли[69].

Зрительница, судя по всему, очень молода, и ход ее рассуждений потому особенно любопытен и показателен. Сам ракурс взгляда, избранный авторами письма, позволил «детям» заглянуть по ту сторону раздражающего их подчас максимализма «отцов». И понять его истоки, его нравственную силу. И даже пожалеть о том, что это качество сегодня в людях встречается реже.

А вот голос поколения «отцов». Письмо зрительницы Л. Г. Морозкиной, которое газета «Слава Севастополя» напечатала как предисловие к своей рецензии.

«…Мне еще эта картина стала очень дорога тем, что в ней в образе Тамары (как проникновенно исполняет эту роль Людмила Гурченко!) я увидела яркий и точный портрет женщины своего, военного поколения. Что и говорить, мы не очень-то избалованы судьбой, личным счастьем, но никогда не унывали, жили и трудились всегда честно (пусть и казались кое-кому «старомодными», не умеющими жить).

Впрочем, как я заметила, фильм «Пять вечеров» доходит до сердец людей любого возраста. А женщины, те и всплакнуть на нем не стыдились и выходили из зала какие-то просветленные»[70].

Фильм смотрел из сегодня в недавнее прошлое, и из этого прошлого — в сегодня. «Воспоминание о настоящем» — была озаглавлена рецензия в газете «Тагильский рабочий».

Таков результат. Тамара Васильевна воспринята «своей», «такой же, как мы». «Когда я вышла из зала, села на скамейку в сквере у кинотеатра и заплакала. Мне 53 года, в войну был расцвет моей юности, в героине фильма я увидела себя, свои трудовые будни… Создателям фильма огромное спасибо за то, что они раскрыли душу женщины, опаленную войной» — это из письма Р. Лялиной, напечатанного в «Советском экране»[71].

Между тем, отстаивая нравственную ценность максимализма, актриса воплотила свой замысел в рисунке отнюдь не благостном. Краски резкие, ясные, порой сгущенные до гротеска. Гурченко верна своей природе: чтобы найти точную деталь, она ищет сначала выразительную метафору. И потом воплощает ее почти буквально — в пластике, в мимике. В костюме, которому она всегда уделяет очень много внимания и потому часто спорит с художником, доказывая, почему героиня должна быть одета именно так, а не иначе. («Надо будет поменять вязаную бесформенную шапку на кокетливый, глупый берет… Она уже и одеться не умеет, и в этом особая безнадежность», — записывает она по поводу своей Тамары сначала для памяти, а потом и в книге.)

Но — стоп! Не послышалось ли нам сейчас это слово — «безнадежность»? Ведь только что та же Гурченко говорила о неистребимости веры, о силе духа… Как это совместить?

А так и совместить, как это обычно совмещается в живых характерах, в реальных натурах. Оттолкнувшись от почти плакатной прямолинейности в нравственной *оценке* героини, Гурченко ищет путей максимально дальних в ее *воплощении.* Играть «впрямую» неинтересно. К ее героиням последнего времени приходится постоянно пробиваться — через браваду, через шумность, нарочитую вульгарность, через наигранный оптимизм или преувеличенную независимость, через то, какими они себя показать хотят. Все это не больше чем средство самозащиты — ими человек себя ограждает, свою ранимость, уязвимость, свое достоинство. Это шелуха, наслоения, какими каждый обрастает, пока идет жизнь. Актрисе нужно эти наслоения знать не хуже, чем нравственный смысл, «сверхзадачу» образа. Нужно уметь их увидеть в жизни и воплотить с точной интуицией психолога — ведь наслоения тоже не случайны, они миллионами нервных нитей связаны с особенностями конкретной души и биографии.

Гурченко это «внешнее» импровизирует виртуозно. Увлеченно, бурно фантазирует. Тут же приходят на память какие-то занятные и забавные детали человеческого поведения, подмеченные ею когда-то. Но и вершится строжайший отбор, все инородное отвергается, зато все «родственное» приживается так, что кажется — героиня и не могла быть иной.

Потом эти наслоения актрисе нужно пройти, как проходит шахтер скальную породу — и тогда обнаружатся ценности души. Роль окажется построенной на красках контрастных, а мы в зале не просто встретимся с еще одной киногероиней — но откроем для себя человека. И чем труднее будет это открытие, тем радостней, тем больше мы героиню полюбим.

Какие же метафоры нашла Гурченко для своей Тамары из «Пяти вечеров»?

«Мертвая, замерзшая женственность»… «Неживые, металлические интонации в голосе, железные бигуди в волосах, она ведь даже художественную литературу читать боится, только эпистолярно-мемуарную, чтобы, не дай бог, не наткнуться на чувства, на чувственное…»[72]

Потом, когда забрезжит надежда, Тамара будет постепенно «оттаивать». Никаких ослепительных преображений при этом с ней не произойдет, замарашка не станет принцессой — оставим сказочное сказкам. Уйдут только «окостенелость», «замороженность», глаза и голос станут мягче, они оживут, в них

появятся оттенки. Человек без пола, лица и возраста окажется женщиной, которая ждет, дождалась и теперь хочет в это, невероятное, поверить. Тут мы с нею и расстанемся.

«…От ее игры в горле комок встает, и много дней спустя все еще думаешь о том, что поведала она тебе с экрана»[73], — написала о Гурченко в журнал «Советский экран» читательница С. Фрайденберг.

Это волнение, это счастливое ощущение катарсиса возникает прежде всего оттого, что мы в зрительном зале — так играет актриса — сполна разделили с нею труд открытия человека, его внутренней чистоты и высоты. Пришли к пониманию и сочувствию. Разумеется, здесь возникает свой уровень требований и к зрителю — нужно, чтобы он согласился на эту работу, чтобы расстался с удобной позицией досужего созерцателя кинозрелищ — принял на себя труд души. Не захочет — уйдет в недоумении, раздраженным и обманутым в лучших надеждах. Для созерцания потребны прямые, без околичностей, оценки героев и событий: черное пусть будет черным, а белое белым. Чтоб не думать. Такие зрители, например, в штыки приняли показанную по телевидению комедию «Уходя — уходи», где Гурченко сыграла еще одну «героиню нашего быта».

Ее Алиса в этой картине Виктора Мережко и Виктора Трегубовича — персонаж почти эпизодический, но в память западает надолго. Фильм был поставлен по мотивам повести новосибирского писателя Л. Треера «Из жизни Дмитрия Сулина» — название пародировало эпическую интонацию, и чуть заметный привкус пародии чувствуется во всем строе вещи. Как мы поймем позже, тут не просто ирония, взгляд со стороны, но — самоирония, взгляд в зеркало. Иногда взгляд жестоко трезвый, не пытающийся трусливо скользнуть мимо морщинки или припухлости. В Дмитрии Сулине, обычном человеке, мы должны были увидеть собственные слабости, и, смеясь над ними, успешней расставаться с собственным прошлым.

Но не все любят смотреться в зеркало вот так — к себе беспощадно. В письмах, которые в изобилии шли на телевидение и в редакции газет после показа картины, авторов часто упрекали в «пропаганде пошлости и разврата». И впрямь, ничего хорошего в этом кино не показывали: герой по наущению жены Алисы пытался продать сапожки, их покупал его начальник и по случаю такого события завлекал Сулина в ресторан; там оба знакомились с соседками по столику, и Сулин в ту ночь дома не спал. Но и «разврата» не получилось, а получились долгие беседы про жизнь на чужой кухне. Сулин был слаб в позициях. Был, правда, нравственно брезглив, не хотел ни спекуляции, ни лизоблюдства

перед начальством, все хотел сохранить свое лицо, но как-то неуверенно. И его постоянно во что-нибудь вовлекали. Пока он не взбунтовался однажды и не дал по башке хаму, за что и попал в милицию, получил пять суток и метлу в руки. И последний в фильме их диалог с Алисой происходит через ограду садика, который он метет, — словно через решетку. Но Сулин впервые чувствует себя человеком — это его первая победа над собой.

Почти притча, погруженная в быт. Почти «странствия Одиссея», но слабовольного и нерешительного. Одиссея, который все собирается «мужчиною стать». Каждый из его поступков-приключений абсолютно узнаваем и более чем «расхож». Фильм и вправду, по праву комедии, «сгущал теневые стороны» — но ведь искусство и есть, по Маяковскому, не просто «отражающее зеркало»… Авторы утверждали принципиальное значение для человека каждой, пусть небольшой нравственной победы над собой. Утверждали, что все доброе в нас может найти выход только через активный поступок — иначе это вещь в себе, и ни тепло от нее никому, ни холодно.

В такой художественной системе героине Гурченко Алисе отводилась функция побочная — оттенять эту драму души. Алиса — существо страдающее. Она страдает от мужниной неприспособленности: все у него не как у людей. Продать сапоги по цене выше магазинной совестится. С начальником своим что-то не поделил: не любит начальника, и все тут. Во сне видит начальниковы похороны, нервы совсем никуда. И ночевать не пришел. Что делает в таких случаях нормальная жена? Идет к тому же начальнику и просит общественность воздействовать, вернуть мужа в семью.

Мещанка образца семидесятых?

Гурченко вновь дает нам увидеть свою героиню как бы через двойную оптику. С одной стороны — Алиса толкает мужа к спекуляции, и тут нужны, наверное, бичующие краски. С другой стороны — а кто сейчас не переплачивал за дефицитные сапожки? Купила дороже — и продает, естественно, дороже. И принципы тут ни при чем.

Это, к сожалению, реальность. Немало еще людей, которые считают, что принципы «при чем» только в отдельных случаях, охотно делают маленькие послабления и исключения и оттого живут как бы вовсе без принципов.

Поэтому актриса играет и остро и сочувственно. Алиса вертится целый день как белка в колесе: на ней и работа, и хозяйство, и дочка, и муж-недотепа. Она предельно измочалена этими нескончаемыми хлопотами, словно бы высохла. Очень деловита: а как иначе справишься? Этот стереотип жизни

настолько в ней укоренился, что воспринимается как должное, оттого такой категоричный тон, которым она постоянно отчитывает мужа. Не говорит, а дает лаконичные указания. Наступает — он только вяло обороняется. Интересы лишь чисто бытовые, все движения доведены до автоматизма, и странные сновидения Сулина, его ночные рыдания воспринимаются как абсолютное чудачество, напасть божья.

О себе можно подумать лишь мимоходом: вот сапоги в кои-то веки купила, да и те малы…

Что она женщина — вспоминает лишь когда нужно выходить «на люди». И, как многие современные женщины, умеет каждую минуту сыграть нужное состояние — вот как, например, состояние обманутой жены, пришедшей к общественности искать защиты. Тут она скромная, страдающая, «со следами былой красоты», но права свои знает, и начальник ее немного боится.

Невероятный, из ряда вот выходящий поступок ее Димы впервые заставляет ее не то что подумать, но почувствовать: в чудачествах мужа есть, должно быть, что-то серьезное и, наверное, даже заслуживающее уважения. Она еще не понимает, что именно. Но зрелище проснувшегося достоинства производит на нее впечатление. Хотя, конечно, она и без этого пошла бы повсюду хлопотать за Сулина, попавшего в милицию. Стала бы спасать его репутацию и карьеру на овощной базе. Любые действия тут запрограммированы и тоже доведены до автоматизма. Это называется «уметь жить».

И только однажды мы разглядим за этим мельтешением лицо — милое, симпатичное, доброе лицо человека, способного на сострадание и любовь. Она разговаривает с Димой через решетку. Она все сделает, чтобы спасти его реноме. Она так боится за него. Она так его ждет. Любовь, как и дружба, познается в несчастье.

Фильм и его актерская манера позволили себе иронически остранить повседневность, взглянуть на столь привычное как бы со стороны, сконцентрировать внимание на том, что принято не замечать, — может быть, поэтому его уколы так болезненно почувствовали многие из зрителей. И отреагировали возмущением, упреками в пошлости. Между тем именно с пошлостью жизни пытались спорить его авторы, ставя перед нами это укоряющее зеркало. Самые замечательные принципы остаются лишь красивыми словами, если эти принципы в нас дремлют и лишь изредка взбрыкивают, как бы во сне. Только активное действие может противостоять пошлости каждого дня. Только оно сближает людей — и живущих-то рядом, но все-таки, по современной терминологии, отчужденных. Героя раздирают на

части потребность хоть как-то противостоять злу и совершенно обломовский страх поступка.

Фильм трагикомичен, а трагикомедия всегда требует определенной активности и от зрителя — активности не только в оценках, но и в размышлении. Вот ведь и в замотанной делами Алисе нужно почувствовать, увидеть, угадать не дремучую мещанку, а — тоже женщину, которая ждет. Она тоже застыла словно бы в анабиозе, тоже «заморожена» — ждет своего героя. Ждет интуитивно: ей и подумать было бы смешно о таком — есть муж, все как у людей, какой там еще герой? А герой, оказывается, нужен. И когда в ее Диме впервые просыпается мужчина — пробуждается женщина и в ней.

…На ожидании целиком построен фильм «Любимая женщина механика Гаврилова». Рите тридцать восемь. Уже все было — и надежды, и разочарования, и душевные травмы, и периоды полного безразличия. А тут вдруг влюбилась. «Десять лет держала себя, не распускалась, забронировала душу, и вот — на тебе — влюбилась!» Теперь ждет, как договорились, своего Гаврилова у загса. Только выходит конфуз. Гаврилов не является ни ко времени, ни через час, ни к концу дня. Все разговоры — только о нем, о его романтическом характере, о том, какие страстные телеграммы он присылал из дальнего плаванья. И чем больше о нем говорят, тем плотнее клубятся вокруг этого имени облака легенды. Рита говорит о нем без умолку, решительно пресекает все попытки подруги предположить что-либо дурное — ведь не пришел, ведь обманул-таки… А сама чувствует, что надежда снова рушится, и это уже все. Тридцать восемь…

И зрители в зале тоже уж не знают: верить ли в этого Гаврилова или он вообще только плод пылкого Ритиного воображения…

И чего, собственно, Рита ждет? Отчего она считает, что жизнь не удалась? Претенденты на ее руку есть, и не один.

Есть врач Слава, очень хороший, отоларинголог, давно ее любит. Есть Паша, тихий, домашний, небритый, часами увлекается — собирает, ремонтирует, весь в трудах, как бобер. Тоже семь лет влюблен. Появился на горизонте и еще один человек, который работает в опере и сам о себе говорит, что — гений. Жена его выгнала со словами: «Господи, сделай милость, пошли мне нормального, рядового человека». Все не знают, чего хотят. Вот чего Рита хочет? Она и сама себя скоро, кажется, перестанет понимать. Не дождалась Гаврилова — пошла к Паше. Он, как всегда, растерялся. Она чуть было не сказала, что берет его в мужья. Но не смогла. Все равно Гаврилов маячит перед глазами. Настоящий человек, такой достоин любви. Не мог он

обмануть!

Героиня Гурченко хочет того, чего хотел, к чему рвался душой Егор Прокудин из шукшинской «Калины красной». Праздника. Надоели получувства, полусмелость, компромиссы. Надоело счастье, в котором приходится себя убеждать, а то рассыплется, обернется самыми унылыми буднями. Хочется страстей, любви безоглядной, ревности испепеляющей. Хочется, чтобы что-нибудь в жизни происходило без трезвого расчета и оглядки. Вот буквально на ее глазах разыгралась совсем какая-то безумная сцена: к загсу подъехала молодая пара, и притаившиеся у дверей грузины спокойно и отважно похитили из-под венца невесту. Это — поступок. И Рита очень хорошо понимает украденную невесту, когда та, вместо того чтобы кричать, отбиваться и включиться в общую панику, тихо прижалась к похитителю, как к спасителю, и была, судя по всему, завидно счастлива. Вот как надо жить, думала Рита, и было ей горько оттого, что в ее биографии ничего подобного не случалось и, наверное, уже не случится.

«Ничего, ты — сильная», — утешает подруга. «Я хочу быть слабой!» — возражает Рита, выразив этими словами неутоленную мечту женщин XX века.

Новый вариант «женщины, которая ждет». Причины «замерзания» героини на этот раз не в исторических катаклизмах. И не в том, что героиня «замотана» буднями и ей, как говорили раньше, некогда подумать о душе. Фильм драматурга Сергея Бодрова и режиссера Петра Тодоровского запальчиво отстаивал право «слабого пола» быть слабым и необходимость для «сильного пола» хоть изредка принимать решения и совершать поступки. Иногда даже безумные. Иначе жизнь пресна и безрадостна.

Гурченко в этой роли играет броско, концертно, упиваясь веселой иронией. Играет с какой-то отчаянной удалью. Ее Рита является нам в пышном уборе женского «бабьего лета», вполне готовая покорять сердца, буде такие найдутся. И когда не находятся — какое великолепное презрение ко всем этим хлюпикам («Как я всех ненавижу!»), а заодно и к самой себе («Идиотка!»), какая бездна сарказма клокочет в ее голосе!

В финале все-таки является Гаврилов в сопровождении милиционеров — его задержали за драку, вступился за доброе имя своей невесты. Он является, сверкая победной улыбкой, и в наших сердцах, где уже погасла надежда на какое-нибудь счастье для печальной Риты, поселяется спокойное и прекрасное чувство свершившейся справедливости. Все так и должно быть. Ждущий да дождется! Надо верить, надо ждать, надо жить страстями.

В характере Риты воплотился тот совершенный и абсолютный максимализм, который не приемлет компромиссов и потому так необходим, так драгоценен в наше рассудочное время. Пылкость, страстность этой кинокомедии, этого монофильма Людмилы Гурченко были предельно искренни и не могли не найти отзвук в зрительных залах.

Роль писалась для Гурченко. Критик газеты «Труд» П. Смирнов очень точно отмечает в своей рецензии: «Попробуйте представить себе на ее месте любую другую актрису, и вы сразу заметите некоторую «несобранность» эпизодов в единое целое. И даже вторичность характера героини. И еще «перебор» сентиментальности в некоторых сценах. Но Гурченко есть Гурченко. Ее талант… блестяще преодолевает все «но» и в результате остается безоговорочное «да»[74].

Режиссер картины Петр Тодоровский в интервью «Московской кинонеделе» подчеркивал, что «талантливая актриса работала над ролью самозабвенно, казалось, что-то глубоко личное роднило ее с героиней. Она привнесла многое, чего не было в сценарии: знание женской психологии, внутреннего мира женщины. Все это значительно углубило проблематику фильма. Рита в исполнении Гурченко — это личность сильная, страстная, неподдельная…»

Роль Риты принесла актрисе приз за лучшее исполнение женской роли на Первом международном кинофестивале в Маниле. Журнальные страницы сохранили фото: сияющая улыбкой Гурченко принимает из рук президента Филиппин Ф. Маркоса этот неподъемный роскошный приз — ажурную башню с шаром, увенчанным доброжелательным золотым орлом, символом манильского фестиваля. «Советский экран» писал тогда о нелегких условиях, в которых была завоевана эта победа. «Обилие героинь-женщин, ярких работ актрис, в том числе и признанных звезд мирового экрана, естественно, привлекло особое внимание к призу за лучшее исполнение женской роли. Победительницей в этом своеобразном соревновании вышла Людмила Гурченко. Созданный ею психологически достоверный и точный до мельчайших деталей образ «любимой женщины механика Гаврилова» оказался близким и понятным аудитории, воспитанной на совершенно иной экранной продукции. И несмотря на то, что из двенадцати членов международного жюри по крайней мере восемь видели ее на экране впервые, причем далеко не в лучшем из тех фильмов, в которых ей доводилось сниматься, высокий профессионализм исполнения был признан всеми»[75].

Думаю, автор этих заметок К. Разлогов прав лишь

наполовину, и дело не только в профессионализме. Хотя Гурченко, конечно, профессионал высокой пробы.

Дело в той ясно ощущаемой личной интонации, какая пронизывает теперь большинство ее ролей. Эта интонация — почти исповедальная, искренняя, откровенная — слышна каждому внимательному зрителю и неоднократно отмечалась в рецензиях по поводу самых разных ее картин последнего времени.

Вот Е. Стишова в журнале «Искусство кино» пишет о Гурченко и Любшине в «Пяти вечерах»: «Их игра насыщена социальными подтекстами, которые нельзя сымитировать даже на высочайшем профессиональном уровне — тут нужен личный опыт, нужна судьба. У этих актеров есть и то и другое»[76].

Вот В. Петров в рижской газете «Советская молодежь» пишет о Рите из «Любимой женщины…»: свою роль Людмила Гурченко «ведет с той степенью искренности, когда исчезает грань, разделяющая исполнительское мастерство в показе опыта чужой жизни и нечто сугубо личное, выстраданное и выношенное в событиях собственной биографии. Во всяком случае, мы верим каждому ее слову и жесту, какими бы странными и даже экзальтированными они ни представлялись на первый взгляд»[77].

Цитаты можно было бы умножить — по поводу этих и других фильмов. «Авторский» склад натуры Гурченко теперь дает себя знать в каждой ее новой роли, корректируя драматургический материал конкретным опытом жизни, обогащая его и углубляя. Это очень мощно прорывающееся постоянно авторское начало делает актерскую судьбу Гурченко и трудной и особенно интересной, оно отводит актрисе особое место в кругу ее коллег. Она на виду, каждое ее появление в новом фильме будоражит общественное мнение, вызывает споры, порой довольно резкие. Актрису упрекают в самоповторе — краски, которыми она пользуется, обладают такой яркостью и интенсивностью свечения, такой способностью западать в память, что требуют непрерывного обновления. Другие, напротив, отмечают последовательное развитие, постоянное углубление единой актерской темы — и, на мой взгляд, они более правы. Актрис, играющих «разное», у нас много, да и Гурченко никто не заподозрит в том, что она не умеет перевоплощаться. Людмила Гурченко умеет сделать каждое свое явление в фильме актом не просто художественным, но — общественным, гражданским, стремясь выразить свое время, свое поколение. Ее роли всегда социально насыщенны. И то, что сегодня кажется «повтором», завтра, я в этом уверен, станет убедительным, скрупулезно разработанным и последовательно воплощенным художественным материалом для познания людей

нашего времени. Это живая история женской судьбы в драматический, полный противоречий век. История, взятая в «бытовом» ее срезе, но — силою актерского таланта — неминуемо выходящая к обобщению, к постижению человеческой сути времени и общества.

Эта характеристика была бы, наверное, рискованно смела Для каждой отдельно взятой роли актрисы. Но она несомненно справедлива для всей галереи ее «современных» ролей в целом. Ника, Валентина Барабанова, Тая Соломина, Инна Сергеевна — учительница из фильма «Дневник директора школы», Тамара Васильевна из «Пяти вечеров», Рита из «Любимой женщины механика Гаврилова», Лариса из «Полетов во сне и наяву», Вязникова из «Обратной связи», директор фабрики Смирнова из «Старых стен», Эльвира из «Особо важного задания», деловая женщина Гвоздева из фильма «Магистраль» — какие разные грани современного женского характера, сколько оптимистических драм и трагедий! Эти точно увиденные типажи вместе образуют своего рода энциклопедию типов — рожденных временем и с ним нерасторжимо связанных. Ни одна роль не сыграна просто для «актерской разминки» — в любой есть бездна умных наблюдений, любая — плод жизненного опыта и серьезных раздумий. Эти размышления, продолжаясь из фильма в фильм, и объединяют их, и скрепляют, и резко выделяют из «потока», и заставляют нас воспринимать эти фильмы как повесть с продолжением. Как единый рассказ, который актриса ведет о времени, о поколении, о себе.

Еще одно явление точного социального чутья Гурченко, ее интуиции и знания женской психологии — Вера, официантка из привокзального ресторана в заштатном городке Заступинске.

Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов написали одну историю. Потом Рязанов вышел на съемочную площадку и начал вместе с актерами импровизировать историю несколько иную. Получился фильм «Вокзал для двоих», и он хранит следы «ножниц» между замыслом и воплощением: незлобивая, улыбчивая, водевильная по закваске комедия аттракционов превратилась по ходу дела в яростную, темпераментную трагикомедию. Некоторые сатирические аттракционы так и повисли лишним придатком, на манер аппендикса. Убрать их из сюжета совсем, наверное, не хватило мужества, а может быть, и точного представления о том, что произошло и по какому пути в конце концов покатился фильм. Авторы выгребли намного выше той точки, откуда грести начинали — получилась картина, далекая от единства и гармонии и знаменующая, надо думать, начало какого-то нового для Рязанова этапа.

Хотя сценарий писался в расчете на Гурченко, но можно предположить, что и в этом фильме ее «авторский талант» кое-что сделал для решительного углубления всех мотивов, связанных с ее Верой. То, что в сценарии казалось парадоксом — сближение двух катастрофически разных людей — рафинированного приезжего пианиста и разбитной официантки, — обрело ясную психологическую обоснованность. Фильм «серьезнее» сценария: в нем есть не только по-водевильному стремительное действие, но и нечто такое, что выводит нас к глубоким социальным проблемам.

Прежде всего уже сам факт, что приглашена была Гурченко, неизбежно поставил Веру в ряд ее экранных героинь, и возникла как бы новая глава темы «женщина, которая ждет». В кино произведения, связанные с яркой актерской индивидуальностью, нередко бывают, почти независимо от воли создателей, объединены обертонами, отсветами соседних работ актера, родственными характерами и судьбами, им уже воплощенными. Так и здесь: прежние героини Гурченко незримо присутствовали в фильме, помогали глубже понять новый характер, ею сыгранный. У Веры появилась не предусмотренная авторами судьба.

Конечно, из текста роли мы и так узнаем, что — выгнала мужа, что целый день крутится как проклятая, перед глазами «подносы, поезда, клиенты, пассажиры — ужас!». Но та же Гурченко уже так много рассказала об этом типе женщины, об этой загнанности человека бытом, о засасывающей пошлости будней, о тающих надеждах и случайных, не приносящих никакого счастья утешениях, что мы невольно оглядываемся все время туда, в эти судьбы, уже прочно вошедшие в наше сознание. Они стали одним из центров общественного внимания — именно потому, что Гурченко придала им такую остроту, рельефность и драматизм. Своей последовательностью, преданностью теме.

Что это — повтор?

Нет, это работает наша эмоциональная память, разбуженная актрисой. Наш жизненный опыт, ею обогащенный.

Но дело, разумеется, не только в «нимбе» ее прежних героинь, осенившем Веру. Гурченко пришлось взять на себя в фильме большую нагрузку, чем можно было предполагать. Ее партнер по главному дуэту картины, исполнитель роли Платона Олег Басилашвили, оказался в очень трудном положении из-за приблизительности драматургического материала, ему отведенного. Тут ни актер, ни режиссер так и не смогли найти персонажу точную социальную и психологическую характеристику: столь рафинированная натура, какая возникает в экспозиции, вряд ли отправилась бы, хоть и под угрозой

расстрела, торговать на рынке чужими дыньками, да еще по спекулятивной цене. Замкнутость и нелюдимость слишком резко сменяются у Платона находчивостью поднаторевшего в житейских передрягах человека, а то и повадками ловеласа. Конечно, умный и тонкий артист пытается оправдать психологические перепады — Платон выбит из колеи случившимся, он выбит и из привычного ему «образа», и сам не знает, на что он теперь способен — словно бы вступили в действие защитные резервы личности. Его самого забавляют непривычные роли, к которым его вынуждает судьба-злодейка. И все-таки тут есть и перебор и натяжка. Мы это постоянно чувствуем. Образ словно склеен из разноцветных лоскутков, и неизвестно, какой тон тут главный. Платон остается в памяти фигурой скорее условной, чем живой.

«Вести» его по фильму пришлось Вере. Гурченко тоже, как и Басилашвили, употребляет немало усилий, чтобы оправдать Платоновы метаморфозы. Она наделяет свою официантку таким напором и агрессивностью, что та как бы парализует в Платоне собственную волю. Пианист интеллигентно сопротивляется, хочет интеллигентно уйти в свою раковину, но сначала голод, а потом отсутствие ночлега все равно гонят его в злосчастный ресторан, к этой фурии, от которой нет ему спасения. Даже начав видеть в ней кое-что более глубокое, проникаясь постепенно интересом, потом уважением, а потом и симпатией к Вере, обнаружив в ней по-своему родственную натуру, он все равно уже ходит у нее под каблуком, и самые отважные его авантюры тут ею задуманы и воодушевлены.

Нет худа без добра. Чисто интуитивно, импровизационно, к радости чутких художников, что объединились в работе над фильмом, стала выстраиваться новая тема. Она-то и вывела комедийную историю на широкое поле размышлений о судьбах уже не отдельных, случайно встреченных людей, но социальных и нравственных категорий. И в фильме сразу возник тот воздух, который необходим зрителю для самостоятельной работы ума и души.

Тема эта — поиски нравственного родства. Мы все время ищем: что толкает Платона и Веру друг к другу? Что их объединяет и делает в конечном итоге друг другу — необходимыми? Ведь они такие разные. Жизнь, которую ведет Платон у себя в столице, кажется вокзальной официантке из Заступинска сладким сном: гастроли, подруга в Алжир улетает, жену по телевизору показывают — «ой, для меня все это… прямо как жизнь на Луне… А я чаевые беру, гарниры со столов собираю, каждый третий норовит… с нами, официантками, не

церемонятся… вот и вы уже стали мне «тыкать»…».

И все-таки в этом их нехитром празднике, в этом вечере за ресторанным столиком, где она — впервые — гостья, и ее обслуживают, и с ней танцуют — есть что-то настоящее, щемяще горькое. Это «что-то» уже давно истребило в их отношениях всякий вкус флирта и даже рискованную, уязвимую для строгих ревнителей нравственности сцену в пустом ночном вагоне позволяет нам принять с пониманием и острым сочувствием.

Оба несчастны, оба одиноки — мы понимаем. Не потому, что нам это сообщили, — нам это дали почувствовать. И не текстом, фабулой, намеком — структурой и развитием характеров, «подводным течением» ролей. Всей атмосферой, обволакивающей фильм, — вокзальности, транзитности, бездомности, неустроенности. Вокзал словно бросает свою тень на всю их жизнь — и Верину в ее вечно переполненном, грохочущем музыкой и вагонным перестуком ресторане, и Платонову в его непонятных, сияющих, но явно чем-то отравленных эмпиреях. Они ищут друг друга, как ищут пристанище истосковавшиеся по дому путники.

Откуда взялась эта метафора в фильме? Почему вокзал стал не просто местом действия, но почти символом?

Здесь и начинает работать система нравственных оценок, которые мы даем в фильме героям и их «окружению». Героев резко выделяет их совестливость. Она просвечивает и пробивается к нашему сознанию через профессиональную хамоватость Веры, через всю ее повадку «независимой женщины», через загадочность Платона, чье неблагополучие тоже не сразу нам открывается.

Совестливость.

Пока мы следим за тем, как главные герои тоже пробиваются друг к другу сквозь разнообразные маски, словно навсегда приставшие к лицу, — типичные, знакомые защитные маски, не выражающие, а скрывающие суть человека — пока мы следим за этим, то и мудреем вместе с героями, учимся быть внимательней. Начинаем, например, различать в мельтешне вокзального ресторана лица немолодых его «девушек»— и угадывать за ними судьбы. И вдруг западет в душу эпизодическая Виолетта, так проникновенно сыгранная Ольгой Волковой. За безликой «социальной категорией», за стандартной профессией встают живые люди. И мы теперь им сочувствуем.

И наоборот — сочно, концертно явленные нам типы: ветреный Верин дружок Андрей, сыгранный Никитой Михалковым или дорвавшаяся до мировой видеомагнитофонной культуры спекулянтка, персонаж Нонны Мордюковой, — с

течением фильма растворяются в нашей памяти в некую обобщенную плазму; симпатии, которые мы неизбежно испытываем к блестяще играющим эти роли любимым актерам, теперь уже, постфактум, не мешают нам осознать этих персонажей как реальную общественную силу — силу, противостоящую героям. И свершают этот поворот в нашем сознании уже не Михалков и не Мордюкова — они сыграли и исчезли, — а опять-таки Гурченко и Басилашвили. Это их героям одиноко и неуютно в кругу персонажей, научившихся в каждом случае непременно урвать свой кусок. Причем каждый тут защищает чистоту души по-своему. Официантка — принимает общую игру, хамит клиентам с принятой ныне профессиональной изысканностью, ловит на ходу мгновения случайного бабьего счастья за неимением счастья стабильного и настоящего, но, подобно Рите из «Любимой женщины…», хранит нетронутый уголок для своего Гаврилова. И когда приходит любовь, то мы поймем, что ее маска помогла ей сохранить душевную целомудренность.

Что же касается Платона, то и он в той, неведомой нам прошлой своей жизни попросту осуществляет рыцарский долг, берет на себя чужую вину и, свершив этот никем не оцененный подвиг, должен за него поплатиться — идет под суд в забвении. Его Дульсинее оказались неведомы подобные нравственные высоты.

Сочувствия он дождется только от случайно встреченной Веры.

Она и пойдет за ним, как жена декабриста, далеко, в места заключения.

Все неровности фильма позади. Финальные эпизоды сыграны и сняты словно на одном дыхании. Минуты высокого волнения, которые мы переживаем в зале, достигнуты не патетикой и не эмоциональным фортиссимо, к которому, разогнавшись, непременно пришли бы в этом мелодраматическом витке сюжета художники менее чуткие и опытные.

Фильм Рязанова, напротив, стихает. Прежде Гурченко играла с почти эстрадной броскостью, ее Вера то эффектно проходила по перрону, победно покачивая бедрами, то дурным голосом орала на клиентов, чтоб платили за обед, и мы понимали, что эта женщина тоже напялила на себя непробиваемый кокон и тоже ждет мига, чтобы «оттаять». «Оттаивала», и появлялась надежда, и походка становилась полетной, и фурия преображалась в принцессу, и фильм позволял себе (не слишком удачно, по-моему) чуть поиграть в эту сказку, когда Платон с торжеством вез Веру по городу на багажной тележке, как в триумфальной

колеснице…

Теперь все тихо. Молчаливо. Огромные паузы. Он, отпущенный из колонии в соседнюю деревушку до утренней поверки, нерешительно входит в избу, и ему открывается дивная, давно не виденная картина: уютно накрытый стол, горка пирогов на тарелке, апельсины. Он еще ничего не понимает, соображает только, что — пироги, апельсины, завтра их не будет. Автоматически, воровато оглянувшись, кладет в карман апельсин. Мало — другой. Семь бед — один ответ, принимается есть пироги. Сидит, жует, сгорбился, и нет уже ничего в этой огрубевшей, словно коркой покрывшейся фигуре от былого Платона, от его изысканной интеллигентности.

Тут и входит она. Долго стоит прислонившись к косяку, молча смотрит на сгорбленную спину, на волосы ежиком, на эту чудовищную перемену.

Обернулся — почувствовал что-то. Глядит тупо, без удивления, вообще без выражения. Потом снова принимается жевать.

Вот уж не одну минуту идет эпизод, и никто слова не сказал, но мы все подробно читаем, всю партитуру чувств. Новое состояние героини, новое лицо: что же делать, неужели тогда, на вокзале, был мираж? Ведь чужой совсем человек. Она рвалась к нему, ехала за тридевять земель, она точно знала — зачем. А теперь непонятно — что делать. Что сказать — непонятно.

И тогда, все так же молча, Вера принимается делать то, что должна делать женщина, когда мужчина голоден. Он очень изголодался, его надо сначала накормить, а там будет видно. Срывается с места, начинает хлопотать, наливает борщ, достает из-под перины кастрюлю с котлетами, проверяет озабоченно, теплые ли. И пока достает их и пробует — он уж съел свой борщ и молча сидит, держит перед грудью тарелку, просит добавки.

Это кажется ей уже совершенно чудовищным. Ни одного, ну ни одного живого движения — истукан какой-то.

В прекрасной, чуткой и умной рецензии, что напечатал в журнале «Искусство кино» Ст. Рассадин, только в одном он, по-моему, ошибается — принимает все это за еще одну забавную игру, которую герои затеяли для разгона. По-моему, ни Платону, ни Вере сейчас не до игры. А нам в зале не до комизма ситуации. Мы его ощущаем, бесспорно, но он и улыбки тут не высечет у зрителя, внимательного не только к фабуле, скорее, оттенит и умножит драматизм момента, самого важного, самого решающего: оттого, как все пойдет дальше, вся их судьба тут зависит.

Это качество сцену выводит к чаплиновским традициям. И

хохотали бы, да слезы мешают.

А разгон им нужен. Только они для разгона не играют, а — время тянут. Еще не знают, что сказать, что вообще в таких случаях говорят, еще не уверены друг в друге и вот делают то, что подсказывает ситуация: дают — ест. Даже придираться начинает: котлетка подгорела.

И тут она взрывается. Она ведь уж этими пирогами и котлетками все ему сказала, что ж у него-то слов для нее нет? Свирепо накладывает ему полную тарелку котлет и сверху утрамбовывает пирогами. Все!

Он отваживается стряхнуть оцепенение. «Ну, хватит». Привлекает ее к себе. «Зачем ты приехала?» — «Ты наелся?» — «Наелся». — (Облегченно). «Вот за этим я и приехала…» Главное сказано. Им обоим опоры не хватало. Теперь она готова быть ему опорой. Она будет кормить его и вдохновлять. Пока они вместе, им ничто не страшно.

Они бегут по снежной целине под низким рассветным северным солнцем. Он опаздывает к поверке — проспали. Опоздать нельзя — засчитают как побег. Бегут, задыхаясь, скользя, увязая в сугробах, уж и сил нет: не бегут, а качаются на месте, как в страшном сне, падают и ползут. И тут она ему по-прежнему опора. Подталкивает, воодушевляет: ты хорошо идешь, ты прекрасно идешь, ну еще немного, посмотри, ведь уж совсем близко! И обнесенные колючей проволокой стены, и казенная сторожевая вышка смотрятся на белой целине снега как романтические стены древнего замка, дух рыцарства торжествует в фильме свою победу. К его возрождению в нас зовет яростная песня, что рвется из-за кадра:

«Живем мы что-то без азарта,
Однообразно, как в раю.
Не бойтесь бросить все на карту
И жизнь переломить свою…»

Этот текст «от автора» поет голос Людмилы Гурченко. Кому же еще петь? — она полноправный автор этого фильма, один из тех, кто по ходу комедийного по краскам действа выстрадал ясную и цельную жизненную концепцию, фильмом утверждаемую.

И мы в зрительном зале ее выстрадали, пока смотрели, пока смеялись, — тоже.

Вера внесла в историю «женщины, которая ждет», новую и важную ноту. Она теперь не просто «ждет». Она за свое счастье теперь отчаянно бьется. Хочет взять судьбу в собственные руки. Тоже — не страшится «жизнь переломить свою».

Актриса очень многое привносила во все эти роли от себя. Считала, что никто на съемочной площадке так этих женщин не знает, как она. И была в этом права. Режиссеры, как правило, ее приоритет тут признавали и с ее постоянным стремлением что-то менять в драматургии роли, импровизировать, уточнять и дополнять — считались.

И опять-таки Гурченко не была бы сама собою, если бы не попыталась все это, ее так волнующее, выразить через музыку. Так в плеяду «женщин, которые ждут», вошла лирическая героиня ее телевизионного обозрения «Любимые песни».

На первый взгляд это было просто песенное шоу, проникнутое ностальгией по старым мелодиям 50—60-х годов — песням, с которыми у людей среднего поколения связана юность. Ностальгическому настроению вторило и оформление художника В. Шиманского: старый городской сад, совсем настоящий, с решеткой, увитой плющом, с рукописной афишей только что вышедшего фильма «Девушка без адреса», с объявлением о бальных танцах, с каруселью и цветными лошадками, с раковинкой для концертов, с цветными фонариками и даже тележкой сатуратора. Здесь Гурченко и пела: «Московские окна», «Тишина за Рогожской заставою», «В городском саду играет духовой оркестр…», «Одинокая гармонь», «Сядь со мною рядом, рассказать мне надо…», «Мне бесконечно жаль», «Дай мне руку, моя недотрога…», «На карнавале под сенью ночи вы мне шептали: люблю вас очень…». Разные песни, и те, что живут поныне, и те, что забылись, — Гурченко и на этот раз, как в «Песнях войны», их отбирала без излишнего пуризма — сердцем и памятью. Ее не художественный уровень песен тут заботил, а то, что за песнями вставало, — время.

Объясняла свои намерения: хочется спеть то, чего спеть в свое время не успела.

Но еще, несомненно, хотела магией музыки и воспоминаний вернуться в те годы. С удовольствием обдумывала костюмы — точно такие, какие носили тогда. Плечики по моде 50-х, прически. Даже пластика. Наблюдая за нею на съемках, я сделал для себя поразительное открытие: ведь *тогда* не только одевались, но и ходили иначе. Женщины спину иначе держали — неуловимо больший, чем теперь, излом, кокетства чуть больше. Мы живем и не замечаем, что — ушло. Актриса помнит. Чтобы возродить время, ей достаточно только чуть изменить походку.

Гурченко входила в телевизионный павильон, как в пятидесятые, в свою юность. Была другой, совсем другой. Нежной, воздушной, невероятно молодой. Она боялась в себе это расплескать и в перерыве между съемками все равно говорила

тихо и нежно, и было это так поразительно, что хотелось спросить: как вы себя чувствуете? Такую хрупкость она несла в себе.

Ретро-стиль поддерживали и режиссер с оператором. Снимали лунный профиль на контражуре — как в романтическом кино тех лет. Евгений Гинзбург в этом фильме полностью доверился актрисе — да и нельзя было иначе, она тут была автор, это ее фильм.

Но «воскресить время» — еще не вся его задача. Гурченко хотела в песнях сыграть судьбу. Путь от надежды к разочарованиям, первым ударам, новым надеждам, к отчаянию, к ожесточению, к мужанию, к мудрости. Вначале мы встречали лирическую героиню картины беззаботно порхающей вдоль садовых скамеек «в этом белом платьице…». Потом каскад песен сменялся длинными музыкальными интерлюдиями-размышлениями. Героиня взрослела. Старела. Сурово разглядывала себя в зеркальце. Потом сбрасывала с себя эту липкую хандру, как наваждение: «когда проходит молодость, еще сильнее любится…».

Это не только о любви был рассказ, но и о том, как трудно человеку одному, как тянутся люди друг к другу, как они друг другу нужны.

Видеофильму, на мой взгляд, не хватило строгости — критического режиссерского глаза, который чуть обуздал бы эту бесконтрольную стихию, ввел бы ее в ясные берега. Был найден ход, найден единый стиль — но не возникло единых правил игры. Передача, напоминающая театрализованный концерт, слишком круто обрывалась в передачу, напоминающую драматический спектакль: переживания героини игрались с чуть большим нажимом и подробностью, чем позволял жанр, становились чересчур самостоятельным сюжетом и от песен чуть больше, чем нужно, отрывались.

Это «чуть» обусловило и успех передачи — чуть менее заметный и шумный, чем был у «Песен войны». Хотя принцип был тот же — воспоминание через музыку. И песни были так же любимы.

«Чем больше работаю в кино, тем яснее понимаю, как мне всегда нужен режиссер — такой, чтобы точно знал, чего он хочет добиться, и твердо шел к намеченной цели…»

# *Группа крови*

*Сейчас труднее, чем было в молодости. Тогда я могла легкомысленно прикидывать: это я сыграю и это я сыграю… А сейчас я вхожу в роль мучительно, как будто играю впервые в жизни. Полное отсутствие перспективы, огромное чувство неловкости перед режиссером, пригласившим меня в уверенности, что уж я-то его не подведу… смотришь на него, опускаешь глаза и думаешь, как ты пуста и беспомощна…*

*Из беседы в журнале «Литературное обозрение», 1983 г.*

Пьеса И. Гуркина «Любовь и голуби» уже была хорошо известна театралам по спектаклю московского «Современника», когда режиссер Владимир Меньшов задумал ее экранизировать. Он понимал, разумеется, какая рискованная пришла ему на ум затея. Пьеса из тех, что требуют режиссуры особой точности и вкуса: чуть в сторону — и комедия-лубок превратится в довольно пошлое комикование. Если же найти верный тон, то — не игра, а наслаждение: роли выписаны сочно, фактурно, история незатейлива, но смешна и трогательна, характеры по-лубочному ясные — и улыбку вызывают и сочувствие. Действие происходит в глубинке, где-то в сибирском селе — можно такой простор показать, по какому современный городской люд ой как стосковался. И через этот простор, через чистоту и красоту эту выразить нравственные корни героев. И пусть через гротеск, через ерничество балаганное пробьемся мы к тем настоящим ценностям, которые люди в себе носят.

История же — самая простая и внятная сердцам. Про любовь и измену. Любовь, конечно, берет верх, люди еще больше ее начинают ценить. Счастье свое чувствуют острее.

И метафора тут естественно вырастает из самого что ни на есть бытового ряда: голуби. Их разводит Василий, здоровый такой лоб, уж и сын взрослый, скоро в армию, а он, Василий, никак не

может остепениться, все возится со своими голубями. Свистит, как мальчишка, в небо из-под руки смотрит, счастлив. Его в фильме будет играть артист Александр Михайлов.

Но тот, кто хранит в себе детство, — тот душою чист. И полет голубей будет самым поэтичным местом фильма.

Василий говорит, окая по-сибирски. И весь он должен быть, как пацан-переросток из глубинки, — нескладный. Бежит — руки-ноги выбрасывает, как лось. Как пацан, наивный: такого облапошить — враз можно. Поэтому так боится отпускать его жена в дальнее путешествие к морю, в отпуск, на курорт этот самый, где только глаз да глаз.

Самые худшие ее подозрения сбудутся: облапошит Василия на юге какая-то дама из отдела кадров, Раиска — своего мужа нет, так на чужих кидается.

Это единственный в пьесе персонаж — Раиса-разлучница, — который вызывает не совсем добрые чувства. Но и у нее ведь своя судьба, свое горе, свое одиночество, ее тоже понять нужно. Это очень важно для фильма: понять каждого. Тогда будем не просто осуждать, а — сочувствовать. Даже и суд должен быть на добре замешен.

Раису сыграет Гурченко.

Это ее первая встреча с Меньшовым, и в работе, и вообще в жизни. Он, как и она, тоже в кино сам себя сделал: был хорошим актером, потом попробовал силы в режиссуре — получилось. А уже второй его фильм, «Москва слезам не верит», стал и у зрителей фаворитом, и в Америке получил «Оскара» за режиссуру — приз авторитетный, признание высокого профессионализма.

У Гурченко, как мы помним, к высоким профессионалам всегда было особое чувство: знают, чего хотят, знают, как этого добиваться. У режиссера должна быть мужская рука.

Пока — приглядываются друг к другу. На этой первой встрече она и впрямь робеет, как студентка первого курса, она — само внимание, готова слушать, ты только говори что-нибудь дельное. Приглядываются, прикидывают варианты, какой должна быть Раиса. Она ждет его предложений, он — ее. Он ждет, ждет, а потом спрашивает напрямик:

— Ну, что придумали?

— Не знаю… Может быть, вот тут зуб как-нибудь притемнить…

Интересное начало разговора. Ни тебе «зерна», ни «сверхзадачи» — зуб притемнить.

Помните? Через шелуху зритель будет пробиваться к сути. Но шелуха должна быть, этот кокон человеческий, который каждый

себе плетет, как может, чтобы душу прикрыть. Тут все взаимосвязано, и если есть в душе боль, то и в коконе какой-то изъян будет. Про зуб — это едва ли не первое, что они вообще сказали друг другу о Раисе. Печка, от которой пойдет весь танец.

— Нужно, чтобы была в ней какая-то червоточинка… Притемнить зуб — знаете, бывают такие темные. Чуть-чуть.

— А может, золотой?

— Нет, золотой был в «Родне» у Мордюковой.

— А если усы?

— Усы?! У меня?!

— А что? — Меньшов приглядывается. — Усы — это ничего. Маленькие такие усики. Пушок такой.

Думают. Нужна какая-то червоточинка. От нее потянется нить к сути персонажа, к его проблемам, его драме.

— Вы поставили передо мной задачу невозможную: она должна быть мягкой и вкрадчивой, как Доронина. Это я не могу. Я буду мягкой, но через какую-то хитрость…

Вся задача сейчас — придумать эту хитрость. Они оба движутся пока почти ощупью, пробуя одну деталь, другую. Сейчас все идет в дело, время отбора еще не пришло — придумывать надо, пусть и «в порядке бреда». Зрители иногда в письмах удивляются: зачем придумывать, раз у автора уже все написано. Так, наверное, пьесы и корежутся-искажаются, и даже классические. Все написано — так и играй.

Мне интересно следить за Гурченко с Меньшовым именно на этом, предварительном, разведочном этапе. Как «разминается» роль, как авторский текст срастается постепенно с вполне конкретной фигурой, как постепенно эта смутная фигура обретает сваи привычки, манеру ходить и говорить, свои вкусы и маленькие слабости.

Текст действительно уже написан. Фигуру надо еще придумать. Причем не просто придумать, а — с определенным тактическим замыслом. Предусмотреть не только жизнь героини в кадре, но и ход зрительских чувств в зале. Актриса должна знать заранее, когда зрителям нужно засмеяться, а когда затихнуть и вслушаться, когда сжаться от внезапного острого сочувствия. Они с режиссером тут как дирижеры в оркестре наших эмоций.

Меньшов этому процессу «дирижирования» придавал большое значение еще в предыдущей картине — фильм «Москва слезам не верит» выстроен по точному плану, где зрительская реакция была запрограммирована во всех тонкостях от начала и до конца. И план и его осуществление оказались блестящими. Фильм побил все рекорды по сборам, его смотрели снова и снова, и опыт этот

подтвердил важность одной из первых заповедей профессии художника: думай не только о том, чтобы сказать, но и о том, чтобы тебя услышали. В этом настоящее мастерство.

Теперь, в новой картине, они с Гурченко явно не хотят эмоций однозначных и плоских, как рисунок. Фигура должна быть достаточно сложной, хоть это и лубок, сочувствие будет рождаться из смеха, из юмора почти балаганного, подчас грубоватого. Игра актеров тут должна быть именно — игрой. Никто из зрителей не забудет ни на минуту, что перед ним Гурченко, которая играет Раису. Что перед ним не фотография жизни — а условность притчи, хитроватость лубка. Поэтому и краски ищут броские, детали поведения и костюма — неуловимо смешные и «говорящие».

Как просил Меньшов, Гурченко старается быть «мягкой». Читает текст в интонациях, приближенных к бытовому разговору. Меньшов задумчиво подает за Василия его реплики, а потом решительно останавливается:

— Нет, это вяловато. Я хотел бы, чтобы все сцены на юге шли как ее сплошной монолог. Она говорит-говорит-говорит не переставая, и только фон за спиной меняется. Тут нужен напор.

Напор так напор. Гурченко молчит секунду, а потом вдруг поет омерзительным голосом: «Вот и все, что бы-ло… вот и все, что было-а-а» — заводится. Песенка не из фильма, разумеется, но пришла на ум не случайно: Раиса это не просто говорит-горит-говорит, она последнюю свою, может быть, надежду уговаривает. И краска горечи тут тоже должна присутствовать.

— Ты очень красивый человек, Василий. Ты не можешь быть одиноким, ты мне лапшу на уши не вешай. Поцелуй меня.

Теперь — перебор, перелет. Пристрелка продолжается. Ближе, ближе к цели.

— Нет, такой она тоже быть не может. Все-таки это должна быть «вторая степень» женской опьяненности, но не первая. Она же никогда не забывает, что работает в кадрах, что есть моральный облик. Мораль для нее закон, тут она железный человек.

Здесь, кажется, и заложена та «хитрость». Дама-кадровичка. С одной стороны, моральный облик, с другой — на отдыхе люди обычно позволяют себе расслабиться. Тем более если жизнь входит в крутой вираж последних надежд.

Гурченко:

— Моя одежда должна противоречить поведению. Повадки педагога-общественника, а платья зазывные, умоляющие, с грудью, которая дышит…

— А меня как раз это смущает — рюшечки, оборочки. Тоньше

нужно.

— А мы сдержим это, смягчим. В этом и будет высший пилотаж.

— Нет, нужны какие-то детали, чтобы было видно, что она начальник отдела кадров. Что-то она должна делать такое… трудовую книжку листать?

— А может, газеты почитать? Шли по берегу моря, видят — стенд, дай-ка газетку почитаю. Подошла, прочла передовую: ага, ясно, линия прежняя. И пошли дальше.

— А может быть, Василию какие-нибудь вопросы задаст?

— Как у вас с планом в этом году? — тут же импровизирует Гурченко. Очень светский тон, такая легкая идет южная беседа.

— Вот этот мотив нужно обязательно добавить в текст. Чтобы говорили не только об экстрасенсах. Поговорить о плане — потом об экстрасенсах. О плане — и о гуманоидах.

В пьесе текст роли построен на этих умных разговорах. Раиса — современная женщина и увлекается исключительно новейшими научными слухами.

— Коллектив у вас здоровый, — продолжает импровизировать Гурченко. Тон у Раисы теперь покровительственный, властный, и уже видно, что Василию тут несдобровать — Коллектив здоровый, и текучки нет…

— Правильно. Обе линии нужно все время тянуть. Надо, чтобы зрителю все время было ясно, кто она, чтобы вся повадка о ней рассказывала. Пусть спросит Василия: жена, дети есть?

— Вот-вот. У нее профессиональный интерес: год рождения, пол… Дети, жена есть — угу, это хорошо. Все устроены — это хорошо!

— Такой разговорчик — да где-нибудь в поэтическом уголке: море, звезды, инопланетяне. Это будет смешно.

— Ну, она летала на тарелке, это потрясающе! — подтверждает уже не Гурченко, а сама Раиса, экзальтированная особа.

Режиссер все больше утверждается в идее:

— Верно! Этот мотив мы вводим. Надо все время с производства начинать. Пусть читает в газете передовицу. Это может быть лихо: идет в вечернем уборе, видит стенд: «одну минуточку, я тут передовицу посмотрю». Она просто стойку делает, завидев передовицу.

— Ну, любит газеты, понимаете. Увидела на пляже газетку, нагнулась, подняла: а, это старая!

— Да, каждый разговор должен начинаться с производства. Заодно выяснит и семейное положение: «Если будут какие проблемы — заходите».

Потом, когда нашкодивший Василий вернется к себе в деревню, ему очень достанется от жены. Предстоит и встреча жены с самой разлучницей — суровая сцена, кончается побоями. А начинается тоже очень по-светски. Раиса преисполнена снисходительности потомственной горожанки к «людям от земли»:

— Она тут такой Макаренко! — прикидывает Гурченко. — «Я, мол, большой прогресс васюкинцам несу, а они разве понять способны?» Газетку в доме увидела скомканную — нехорошо так обращаться с газетами. Прочла на ходу. Она аккуратна до стерильности.

— Ну да, ведь давно одна живет, — подтверждает режиссер, — Привыкла к порядку. А потом, по ходу разговора, — чем дальше в лес, тем больше дров. «Макаренко» кончилась и началась дама с одесского базара…

— Да, я вначале буду окаменевать, а потом ка-ак гавкну: «Деревня!»

…Идет первая примерка костюмов. Меньшов мне сказал: приходи, для актрисы это всегда важный момент. Тут, собственно, роль и делается.

Пришел, не подозревая, до какой степени это правда. Только что мы с Гурченко говорили о чем-то совершенно постороннем. Но вот она скрылась за занавеской, минута и…

— Здравствуйте! — прозвучал очень светский голос вполне уверенной в себе женщины.

Мы взглянули на обладательницу голоса и расхохотались. Трикотажный костюмчик для юга. В обтяжку, весь в пуфах, в оборочках, в цветочках. Розочка на талии.

— Экстерьер умоляющий, а повадка деловой тети, — объяснила Гурченко. И сообщила уже от имени своей Раисы: — Сережки вот в ушах — по случаю достала…

Смотрит на себя в зеркало, осваивается в костюме и в образе. С костюмом появилась и походка новая — наигранно уверенная, с подрагиванием выпуклостей. Удовлетворенно пригладила бедра, крутанулась, ушла.

Явилась снова в трикотажной полосатой юбочке, шарфик в крупную дырку, декольте. Все выгодно подчеркивает фигуру, и все куплено в ближайшем универмаге.

А теперь — белая блузка в горошек, почти как в «Девушке с гитарой». Развернула юбку веером, покружилась. Меньшов обеспокоился: а здесь что же смешного?

— Тут «прокола» нет. Мы же договаривались: в каждом костюме должен быть какой-то «прокол» — по части вкуса.

— Надо, чтоб талии не было, — подтвердила Гурченко.

Вышла в вечернем платье, длинном, с огромным разрезом по ноге, с пояском, скрадывающим талию. Курортных костюмов эта Раиса себе нашила, связала и купила тьму. И каждый костюм о ней что-то новое рассказывает. Например, о том, что за ее уверенностью прячется тьма комплексов.

— Надо, чтобы она все время что-нибудь незаметно поправляла.

Гурченко тут же поправила на нужное место бюст.

— И платье… — провоцирует Меньшов.

Гурченко непринужденно поддернула юбку. Увидела, сидит в костюмерной какая-то девушка, читает журнал. Воспользовалась случаем: подошла, заглянула через плечо, удовлетворенно пальчиком качнула: без изменений линия!

— Вот без талии — это хорошо! — радуется режиссер. — Это точно. Никто не ожидал. Слухов пойдет!

— Удобно играть в таком костюме, — радуется и актриса. Она теперь снова в чем-то трикотажном, оранжевом с зеленой полосочкой — мешок мешком, абсолютная бесформенность. И походка у нее теперь стала угловатой, бесформенной, как у механизма. Руки нарастопырку, хоть и не карикатурно. Прошлась вот такой походочкой по костюмерной, значительно выключила лишний свет: экономия! Хозяйственная, деловая дама, это у нее в крови.

Снова трансформация. Теперь она в белых бриджах, руки нервно сжала перед собой. Яркая кофточка, талия, как договаривались, спрятана под мешок. Из швейного цеха несется радиомузыка: «се-си-бо…»

Воспользовалась и музыкой: потанцевала немного перед зеркалом в бриджиках — как гимнастику сделала: раз-два… Всего два движения.

— Вот. Это очень просто, Василий. Как траву косите. Вы что, никогда не косили, Василий? Ох, в такт не попала… сейчас попаду!

Это — Раиса Василию.

И — Гурченко Меньшову:

— Обещаю: никакой элегантности не будет. И глупость — обещаю.

По пути домой помолчала немного и сказала:

— Знаете, что такое хороший режиссер? Из материала, предложенного актером, он отбирает все точное и нужное. Отсекает лишнее, формирует, корректирует… Плохой режиссер к этому материалу и слеп и глух. Он все это отметает и предлагает актеру то, что сам придумал. А это не мое, думает тогда актер, это чужое. Может быть, и хорошее, но не мое. Для меня — это

придуманное, искусственное… И самые лучшие затеи такого режиссера не получаются. Потому что воплощать их — актеру. Тут как группы крови — либо совпадают, либо нет.

На этот раз, кажется, совпали. Она едет домой окрыленная.

Что же из придуманного останется в картине? Они вдвоем сейчас нарочно позволили себе свирепый «перебор», говорили о любви Раисы к газетным передовицам столько, что казалось: в этом вот и есть «зерно». Шли от детали костюма, от случайной привычки. Но верили: ничего случайного нет. Во всем виден характер человека. Просто надо все это выстроить в единство, найти всему необходимую дозу.

Просто…

Но режиссер понимал и то, что найденное вот так, на ходу, импровизационно предложенное актрисой — оно потому и пришло сразу в голову, что лежит, по-видимому, на поверхности. Или идет от каких-то стереотипов, наработанных раньше. Все пригодится — но не в «чистом виде». Все нужно трансформировать, чтобы не осталось стереотипов, чтобы роль ни в чем не повторяла прежние создания Гурченко.

Прошли съемки в Батуми, в Сочи, была отснята большая часть материала, и Гурченко поделилась-пожаловалась:

— Я впервые оказалась в таком положении. Всегда была самостоятельной. А тут Меньшов буквально вышибал из меня то, чего не хотел видеть в роли. — Она говорила с каким-то веселым удивлением, вроде и жаловалась немного, но явно ждала результата с интересом и надеждой. — Мне было трудно через это пробиться с моими навыками. Поняла только, что он очень талантлив. Очень интересный человек! Знает, чего хочет. Показывает прекрасно, мне все нравилось. И я старалась делать с показа буквально — потому что интересно. Но тут же крик: «Стоп! Не смешно!» Это, знаете, как анекдот: рассказывают — и все будто на месте, а не смешно. Краски не соединяются, не срабатывают… Он меня буквально дрессировал, я подчинялась, как могла. И еще раз поняла, как мне сейчас нужен сильный режиссер.

Она чувствовала в Меньшове силу. И сыграла одну из самых смешных ролей за всю свою комедийную практику.

Получился фильм-кадриль. Сам режиссер, в залихватской кепке, с лихо торчащим чубом, являлся в круг танцующих, чтобы объявить: «фигура вторая — печальная», «фигура третья — разлучная»… Комедийная условность лубка-игры подчеркивалась и необычным монтажом; Меньшов когда-то опробовал его в фильме «Розыгрыш», а теперь в новой картине сделал это главным приемом. Герой прощался с родными, уезжая на курорт,

открывал дверь — прямо из сеней да в Черное море, с порога падал в его ласковую волну с чемоданом и при галстуке.

А в волне меланхолически плавает Раиса — Гурченко в купальной шапочке с оборками — как лепестки экзотического цветка. Гремит танго — начинается другая жизнь, и в этой жизни, прямо в море, они знакомятся.

Почти ничего из придуманного в тот первый день на экран не попало. Ни зуба притемненного, ни анкетно-паспортных расспросов. К чему же тогда было время терять? Нет, все присутствует как бы незримо. Из глыбы придуманного и сымпровизированного отсечено лишнее — но контуры остались те же. Помимо авторского текста возникла еще сложная жизнь человеческой натуры, и состоит эта жизнь из привычек, которые проявляются почти автоматически и к «прямому действию» могут вообще не иметь никакого отношения. Из биографии, которая наложила свой отпечаток, придала всему многомерность. Из узнаваемых, хоть и комически преображенных примет определенного социального и психологического типа.

Жизнь эта струится мимоходом, на ней не фиксируют наше внимание — но и смешное, и горькое, и грустное в фильме проистекают именно из этой жизни.

Вот Раиса увлеченно и со знанием дела рассказывает о гуманоидах, а продираются они с Василием в тот момент через знаменитую бамбуковую рощу — знакомятся, так сказать, с достопримечательностями. Обязательная программа. В таких случаях положено восторгаться. Спотыкаясь и почти падая на своих высоких каблуках, Раиса все-таки находит момент, чтобы томно понюхать бамбуковый ствол и восхититься: какой аромат!

К газетному стенду действительно тянется инстинктивно, но так, что ясно видно: это не любознательность ее гонит, не понятное желание даже здесь, на отдыхе, быть в курсе событий. Привычка читать газеты усвоена ею механически — потому что ей, на ее ответственной работе, это *положено.*

И увлекаться экстрасенсами — тоже *положено:* модно, современно! О филиппинской медицине рассуждать. Даром что несет чушь несусветную — зато с какой уверенностью, с каким знанием дела, с чувством превосходства каким великолепным!

Мещанство не рассуждает — оно знает. Вот в чем беда. Раиса во всем, что говорит, уверена так непоколебимо, что впору подумать — на том ее мировоззрение стоит. На экстрасенсах, гуманоидах этих. Каждый пустяк своей жизни переживает сполна, на гимнастических снарядах — массажерах, трясунах, кривошипах, эксцентриках — сидит-вибрирует истово, словно долг перед человечеством справляет.

На пестром кавказском рынке тут же устремляется к ядовито-фиолетовому ковру с желтым оленем: щупает с видом знатока, бросает деловитый взгляд на ярлык с ценой — все надо знать, надо быть в курсе. Надо хранить светский вид.

Хранит его даже когда, подвыпившие, они возвращаются из бара. Скользит по склону, шмякается неожиданно на траву, но делает вид, что это она томно прилегла, в небо смотрит:

— Вы голубей разводите? Какая прелесть!

Новая мысль поражает ее. Голуби и те любить умеют. А ей так не везет в жизни!

— Почему у людей все иначе? Почему?

«Бывший маленький бесенок, а теперь — женщина, опаленная жизнью».

Но украденное счастье не счастье. «Красивый человек» Василий вернется к себе домой, и уже в Сибири, в ее райцентровской однокомнатной квартирке, состоится их последняя встреча. Уйдет от нее Василий, совесть его заест, да и не по нем эта женщина с ее представлениями о том, как жить нужно. С ее игрушечным кокетством, игрушечной квартиркой, игрушечной жизнью. Василий уйдет, и хлопнет дверь, и Раиса вздрогнет, прижмет к себе покрепче дружка-собачку, хлюпнет носом жалко, как обиженный ребенок. Она так и не поймет никогда, почему и любовь у нее получается — игрушечная, недолгая. Жалко ее. И смех, и грех, и слезы.

«Вот и все, что было…».

А была это, между прочим, одна из немногих «отрицательных» ролей, сыгранных Гурченко. Но она так ее сыграла, что осуждать сплеча ее Раису мы все-таки не решимся. Легче всего осудить и отвернуться, будто и нет такого человека. А он — существует, живет, и актриса хочет его понять, проникнуть в его мир.

Ведь есть же и у этой Раисы своя какая-то правда, своя логика, и от этой странной ее логики-правды ей никак не удается почувствовать себя счастливой. Значит, и здесь есть чему посочувствовать.

Гурченко — актриса, остро чувствующая диалектику характера. Его черты она может довести до гротеска — вот ведь и Раиса иногда нелепа и смешна так, что напоминает героиню мультфильма, — но в этом гротеске мы неожиданно и очень остро чувствуем пронзительную правду. Потому что черты увидены в жизни. А за чертами — угаданы судьбы.

Этот дар сочувствия никому не дается просто.

Есть такие люди — максималисты. Их зовут еще — чудаками.

…Василий Ливанов в интервью куйбышевской газете

«Волжский комсомолец» так сказал однажды: «Чудаками в самом высоком смысле этого слова я бы назвал Василия Шукшина, Владимира Высоцкого, Людмилу Гурченко. Если считать чудачеством бескорыстие и бесконечную преданность своему делу…»[78]

Чудаки не живут — сгорают. Не умеют быть спокойными, умиротворенными. Такой же преданности делу они требуют от окружающих. Такого же бескорыстия. «Мне не хватает сдержанности», — постоянно корит себя Гурченко. И постоянно срывается снова. «Выдержать меня, мой максимализм трудно, что там говорить…»[79]

«Трудная актриса»?

— Какой она партнер! — пишет о Гурченко Эльдар Рязанов. — Находясь за кадром, то есть невидимой для зрителей, она подыгрывала Олегу Басилашвили и, помогая мне вызвать у него нужное состояние, плакала, страдала, отдавала огромное количество душевных сил только для того, чтобы партнер сыграл в полную мощь…[80]

Так она работает всегда. Чудачка. Потому что так работают не все. Вот на другом фильме ее молодой партнер вообще приходит на съемку, только когда снимать должны его лицо. Играть свою спину, свой затылок он охотно доверяет дублеру. Он очень занят, у него другие съемки, спектакли, концерты.

Гурченко так не умеет. И, по-моему, слава богу. Хотя для человека такого уровня профессионализма нет ничего мучительней, чем дилетантство, — оно навязывает свои приблизительные стереотипы, свой расхлябанный «образ жизни в искусстве» там, где необходимо точное, умное и организованное умение. Свое равнодушие там, где нужно гореть.

«Звездная болезнь»?

Любопытная информация в газете «Вечерний Свердловск»: в Одессе во время съемок «Любимой женщины механика Гаврилова» режиссер Тодоровский высмотрел в толпе любопытных студентку с Урала Галину Старикову. Ему показалось, что она удивительно подходит для эпизодической роли незадачливой Валечки, которая еще не поспела в загс, но уже ждет ребенка. Роль небольшая, но важная и непростая.

Девушка растерялась, попробовала даже тайком сбежать к себе в Свердловск, но режиссер ее вывез обратно и все-таки привел на съемочную площадку. И та сыграла свою роль. А потом сказала корреспонденту «Вечернего Свердловска»: «Особенно я благодарна Людмиле Марковне Гурченко. Она замечательный человек, поддержала меня, сама гримировала, подсказывала. Предлагала включить в сценарий еще одну сцену вместе со мной.

Подарила свою фотографию с надписью: «Талантливой Галочке…»

Эту рождественскую историю я привожу здесь не для того, чтобы читатель умилился. Просто каждый знает, как бывает иногда нужно, чтобы в тебя верили. Гурченко это понимает лучше многих. И, естественно, ринулась помогать неопытной партнерше.

Она знает цену единомыслию в творчестве.

Много раз говорила об этом и писала. На съемках той же «Любимой женщины…» одесские журналисты И. Васильева и И. Полторак опубликовали обширное интервью с Гурченко — полней и откровенней на эту тему она еще никогда не высказывалась:

«Группа крови… Ее можно проверить на совместимость, взаимопонимание. А это такая штука — или есть, или нет. Хороших актеров много… А вот партнеров… Подлинное чувство гармонии состоялось у меня, пожалуй, с Олегом Борисовым, с Никитой Михалковым, с Юрием Никулиным…

…Вообще, моим критерием оценки работы актера и особенно режиссера является наличие или отсутствие в сложной сцене монтажных стыков. Понимаете, если такая сцена снята одним куском, а не смонтирована потом из дублей, значит, дуэт пошел.

…У Никиты Михалкова к съемкам — все внутри, уже лежит на своих местах. Тронь струну — весь аккорд ответит! Он удивительно чувствует актера и верит ему… Мне близок тот режиссер, который знает, что в следующей работе он снова будет вместе со своими друзьями-единомышленниками, и они его не подведут. Я с удовольствием иду на фильм Г. Данелия, потому что обязательно увижу там Евг. Леонова; на фильмы Г. Панфилова, потому что увижу Инну Чурикову. Они единомышленники…»

Действительно, те сцены, которые сняты «одним куском», на едином дыхании, — лучшие, «звездные» часы во всем ее творчестве. Дуэт с Никитой Михалковым в «Сибириаде». Сцены с Юрием Никулиным в «Двадцати днях без войны». Со Станиславом Любшиным в «Пяти вечерах». Даже в неудачной ленте «Рецепт ее молодости» резко выделяются ее эпизоды с Олегом Борисовым — и осмысленностью происходящего и особым чувством полного взаимопонимания между партнерами, сообщающим всему не то чтобы синхронность (актеры ведут каждый свою мелодию), но — гармоническое единение этих мелодий.

Я не случайно употребляю опять музыкальные термины — природа такого единения действительно музыкальна. Чуткость к каждой фальши. Азарт импровизации. Точное ощущение темпоритма всего эпизода в целом, как бы велик он ни был. Тут

не бывает монотонности, ритмов формальных, механических — эти сцены удивительно разнообразны по динамическому рисунку, прихотливы, отточенны. Причем каждая смена ритма — это новое состояние героев. Все психологически обоснованно. Все работает на то, чтобы нам открылись характеры.

Когда ж в товарищах согласья нет — вот тут и случаются срывы. Очень порой обидные, когда не понимают друг друга по-настоящему талантливые люди. Им бы соратниками быть — а они расходятся, и порой навсегда.

История творчества полна таких конфликтов. Какие люди ссорились! Спустя много лет, зная цену обеим сторонам, мы понимаем, что у каждой была своя правота. Для такого понимания должно пройти время. И тогда сходятся противоположности, каждая внесла свое, важное в общую копилку нашей культуры. Что осталось бы в искусстве, не будь этих противоположностей, этих конфликтов, этих споров непримиримых! Афродиты не из морской пены рождаются — из варева кипящего, терпкого, горького…

Есть рассказ у Рея Брэдбери «…И грянул гром».

Некто получил возможность совершить увеселительную экскурсию в прошлое. В ближнее, как известно, ездить небезопасно: можно ненароком застрелить своего прапрапрадеда и тем лишить себя возможности родиться. Поэтому герой рассказа поехал в очень отдаленное прошлое. Гуляя по кембрийскому (или силурийскому, не помню) лесу и восторгаясь девственностью природы, он раздавил бабочку. Потом вернулся домой, в наши дни. И обнаружил, что у власти совсем другой президент. Так отозвалась в истории раздавленная миллионы лет назад бабочка. Сдвинул песчинку, та — другую. Пошла лавина. И грянул гром.

Фантасты часто обращаются к этой модели. Поражает идея всеобщей взаимосвязанности, детерминированности, значимости каждой малости для будущего. Гром при этом, разумеется, может быть всяким. Предвестием грозы. Предвестием победы…

Какая же бездна случайностей в рамках каждой жизни! Самых разных, коварных, счастливых. А вместе они — что же, судьба?

…Четверть века назад в коридоре «Мосфильма» Иван Александрович Пырьев встретил девушку в платье колоколом — ее недавно забраковали на пробах. Привел ее в гримерную, сказал: пробуйте еще. Так появилась «Карнавальная ночь» и с ней актриса Людмила Гурченко.

А если бы Пырьев пошел в тот миг по другому коридору?

Это сейчас словно распутываешь пряжу уже состоявшейся судьбы — откуда что пошло, что в чем отозвалось. Но вернешься

к прошлому — и, боже ты мой, как много зависит от Госпожи Удачи!

Травмы, нанесенные ее капризами, никогда уже не заживают в душе. Другой человек выходит из житейских передряг.

Но посмотрите: цепь случайностей составила закономерность. Состоялась большая актриса. И можно с радостью констатировать это не где-нибудь на закатных юбилейных торжествах, а теперь, когда для нее пора расцвета.

Мы попытались проследить, что составило эту судьбу. Было ли в ней что-нибудь такое, от чего сейчас, задним числом, можно отказаться?

Я говорю не о событиях жизни. В каждой жизни много боли, которой, что спорить, лучше бы не было. Речь — о способности эти события и эту боль осваивать, пропускать через себя — и возвращать людям уже добром. Ведь искусство, как хлорофилл в зелени, питается углекислотой, чтобы непостижимым образом превратить ее в чистейший, жизненно необходимый нам кислород.

«За окном солнце. Я актриса. Снимаюсь. В журналах печатают мои фотографии и статьи обо мне. Все прекрасно! Но глубоко в душе есть холодный тайник. И я боюсь его открыть. Я его открою. Только не сейчас. В самой трудной и обнаженной сцене он мне понадобится…»[81]

Бывает прошлое у людей — главная нить теряется в шелухе лишнего, ненужного, вообще ни в какое дело не сгодившегося. Прожитого — как бы в ожидании истинного, «настоящего». А значит, — прожитого впустую.

«У меня было в жизни много счастья, дай бог каждому», — говорила героиня «Пяти вечеров». Она не кривила душой. Она чувствовала интуитивно: человек может быть счастлив, если умеет каждый миг своей судьбы прожить сполна. Многие все ждут, торопят «настоящее», для этого «настоящего» приберегают и силы и самую способность ощущать счастье, и замирают, и впадают в анабиоз в ожидании.

А можно — жить. Не пропускать свои дни, словно песок сквозь пальцы, а как раз из дней и формировать свою судьбу. И тогда ее нить, сколь бы прихотливо ни вилась, ни с чем посторонним не путается — весь моток пряжи из нее только и состоит. Соткана судьба единым куском. Все пошло впрок, все пригодилось. И счастье, и горе, и испытания, что закалили, и радости, что помогали надеяться. И случайности, которые, если научиться ими управлять, если взять их в свои руки, — оборачиваются самой непреложной закономерностью.

И тогда грянет гром…

# «Счастливы ли Вы?»

*Профессия актера — это не набор готовых истин, не свод неких правил и наставлений, а драма, потрясение, подвиг.*

*Из интервью газете «Красная звезда», 1982 г.*

В заключение несколько писем.

«Уважаемая Людмила Марковна!

Не знаю, с чего начать свое письмо к Вам. Начну с пожелания всего самого доброго в жизни. Я люблю читать книги, прочел много. Телевизор смотрю постоянно, кино реже. «Карнавальную ночь» смотрел давно-давно. Все понравилось. Видел телепередачи с Вашим участием, но все это проходило как-то стороной. И вдруг совсем недавно прочитал Вашу книгу. Она меня потрясла. Это талантливо! Теперь я знаю Вас. Я буду всматриваться в Ваше лицо, слушать каждое слово. Я рад, что на старости лет встретил еще одного искреннего и прекрасного человека. Как Вы смело, хорошо и откровенно написали о себе. Спасибо Вам».

*Леонид Германович Гузалов, Ярославль*

«Здравствуйте, любимая Людмила Марковна!

Пусть Вас не шокирует такое обращение. Я действительно Вас очень люблю. Давно хотела написать Вам об этом, да и не только об этом. Я люблю Вас за Ваше искусство — оно у Вас особенное.

Не обязательно отвечать мне, при Вашей работе я не очень верю, что Вы даже прочитаете мое письмо. И все равно я пишу Вам. Когда мне очень плохо, всегда вспоминаю Вас. Смотрю на Ваши фотографии, и мне почему-то кажется, что глаза Ваши, улыбаетесь Вы или нет, с грустинкой. И знаете, что я думаю? Забрать бы эту Вашу грустинку, чтоб Вам хорошо было… Людмила Марковна, Вы верите в счастливую жизнь? Вот Вы

играете в фильмах со счастливым концом («Любимая женщина…», «Вокзал для двоих»). Вы верите, что так может быть? Я очень хочу в это верить, но не могу, так не бывает. Вот и хочу я забрать все горести у баб и чтоб они были счастливы не только в кино, но и в жизни. А я бы одна отгоревала за всех, а за Вас — в первую очередь…

Извиняться не буду, потому что время я у Вас все равно отняла. Конечно, лучше бы вообще не писать. Но я не смогла. Хочу знать о Вас только одно — счастливы ли Вы?

Спасибо Вам за Вашу книгу, за фильмы, счастья Вам, доброго счастья на всю оставшуюся жизнь».

*Г. Г., Душанбе*

«Вы актриса, за творчеством которой я слежу с самого выхода на экраны Вашего первого фильма. Там Вы прекрасны. Но сейчас Вы неизмеримо лучше. Вы это знаете…»

*Ирина Вячеславовна Миролюбова, Ленинград*

# Фильмография

1956

**Дорога правды.** *Люся.* «Ленфильм».

Авт. сцен. С. Герасимов, реж. Я. Фрид, опер. В. Левитин, худ. М. Кроткин, композ. Д. Френкель.

В фильме снимались: Т. Макарова, А. Борисов, О. Жаков, Н. Зорская, В. Пашенная, К. Скоробогатов, А. Ларионова, К. Адашевский, В. Кузнецов, Н. Дробышева и другие.

**Карнавальная ночь.** *Лена Крылова.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Б. Ласкин, В. Поляков, реж. Э. Рязанов, опер. А. Кальцатый, худ. К. Ефимов, О. Гроссе, композ. А. Лепин.

В фильме снимались: И. Ильинский, Ю. Белов, Г. Куликов, С. Филиппов, О. Власова, А. Тутышкин, Т. Носова, Г. Юдин, Б. Петкер, В. Зельдин и другие.

**Сердце бьется вновь.** *Таня.* «Мосфильм».

Реж. А. Роом, опер. Л. Крайненков, А. Харитонов, худ. С. Волков, композ. М. Чулаки.

В фильме снимались: В. Тихонов, Н. Симонов, А. Абрикосов, К. Столяров, Н. Мышкова, Г. Абрикосов и другие.

1958

**Девушка с гитарой.** *Таня Федосова.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Б. Ласкин, В. Поляков, реж. А. Файнциммер, опер. А. Темерин, композ. А. Островский, Ю. Саульский.

В фильме снимались: М. Жаров, Ф. Раневская, Б. Петкер, С. Блинников, В. Гусев, О. Анофриев, Л. Соболевская, Б. Новиков, С. Филиппов, М. Пуговкин и другие.

**Трудное счастье.** *Мария.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Ю. Нагибин, реж. А. Столпер, опер. А. Харитонов, худ. А. Пархоменко, композ. Н. Крюков.

В фильме снимались: М. Козаков, В. Ашуров, В. Авдюшко, Е. Леонов, Н. Головина, В. Анджапаридзе, О. Ефремов и другие.

1960

**Балтийское небо.** *Соня.* По одноименному роману Н. Чуковского. «Ленфильм».

Авт. сцен. Н. Чуковский, реж. В. Венгеров, опер. Г. Маранджян, худ. В. Волин, композ. И. Шварц.

В фильме снимались: П. Глебов, П. Платонов, М. Ульянов, Р.

Быков, М. Козаков, Н. Ключнев, Э. Киви, О. Борисов, П. Луспекаев и другие.

**Роман и Франческа.** *Франческа.* Киностудия им. А. Довженко.

Авт. сцен. А. Ильченко, реж. В. Денисенко, опер. Ф. Семянников, худ. А. Бобровников, композ. А. Белаш.

В фильме снимались: П. Морозенко, А. Скибенко, М. Заднипровский, С. Карамаш, С. Петров и другие.

1961

**Гулящая.** *Христя.* По одноименному роману П. Мирного. Киностудия им. А. Довженко.

Авт. сцен. Н. Капельгородская, реж. И. Кавалеридзе, опер. В. Войтенко, худ. Н. Резник, композ. Б. Лятошинский.

В фильме снимались: Р. Гладунко, Н. Козленко, В. Векшин, Н. Пишванов, С. Шкурат и другие.

**Человек ниоткуда.** *Лена.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Л. Зорин, реж. Э. Рязанов, опер. Л. Крайненков, худ. Л. Мильчин, А. Кузнецов, композ. А. Лепин. В фильме снимались: С. Юрский, Ю. Яковлев, А. Папанов, Н. Мышкова, А. Адоскин, В. Муравьев, Ю. Белов и другие.

1963

**Укротители велосипедов.** *Рита.* «Таллинфильм».

Авт. сцен. Ю. Озеров, Н. Эрдман, Ю. Кун, реж. Ю. Кун, опер. Э. Шткрцкобер, худ. Х. Клаар, композ. М. Табачников.

В фильме снимались: О. Борисов, В. Паулус, Р. Арен, С. Мартинсон, Р. Зеленая, А. Смирнов, Э. Коппель и другие.

1964

**Женитьба Бальзаминова.** *Устинъка.* По мотивам драматической трилогии А. Н. Островского.

Авт. сцен, и реж. К. Воинов, опер. Г. Куприянов, худ. Ф. Ясюкевич, композ. Б. Чайковский.

В фильме снимались: Г. Вицин, Л. Шагалова, Л. Смирнова, Е. Савинова, Ж. Прохоренко, Т. Носова, Н. Крючков, Р. Быков, И. Макарова, Н. Румянцева, Т. Конюхова, Н. Мордюкова и другие.

1965

**Рабочий поселок.** *Мария.* «Ленфильм».

Авт. сцен. В. Панова, реж. В. Венгеров, опер. Г. Маранджян, худ. В. Волин, композ. И. Шварц.

В фильме снимались: О. Борисов, Н. Симонов, Т. Доронина, В. Авдюшко, Е. Добронравова, Л. Соколова и другие.

**Строится мост.** *Женя.* По мотивам одноименного очерка Н. Мельникова. «Мосфильм».

Авт. сцен. Н. Мельников, О. Ефремов, реж. О. Ефремов, реж. — сопост. и гл. опер. Г. Егиазаров, худ. Д. Виницкий.

В фильме снимались: И. Васильев, Г. Волчек, О. Даль, В. Давыдов, Н. Дорошина, Е. Евстигнеев, О. Ефремов, В. Заманский, В. Земляникин, И. Кваша, М. Козаков, Г. Коваленко и другие.

1966

**Нет и да.** *Люся Кораблева.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Е. Помещиков, реж. А. Кольцатый, опер. А. Кальцатый, худ. К. Новиков, худ. А. Кузнецов, К. Ходатаев, композ. Н. Богословский.

В фильме снимались: В. Абдулов, В. Гуляев, К. Сорокин, Е. Жариков, И. Ясулович, Л. Лужина, Н. Крючков и другие.

1967

**Взорванный ад.** *Грета.* Киностудия им. М. Горького. Авт. сцен. А. Салынский, реж. И. Лукинский, опер. В. Корнильев, худ. Л. Безсмертнова, композ. Л. Афанасьев.

В фильме снимались: Г. Бортников, С. Яковлев, Н. Скоробогатов, И. Кахиани, А. Новиков, С. Голованов, Х. Мандри, В. Протасенко, О. Эскола, И. Класс, А. Шмаков, В. Костин, Р. Панков, Е. Буренков, А. Ребане и другие.

1969

**Белый взрыв.** *Вера Арсенова.* Одесская киностудия.

Авт. сцен. Э. Володарский, С. Говорухин, реж. С. Говорухин, опер. В. Киржибеков, худ. М. Заяц, композ. С. Губайдулина.

В фильме снимались: С. Никоненко, А. Игнатьев, А. Джигарханян, Ф. Одинокое, Л. Пилпани, Б. Закариадзе, С. Крылов и другие.

**Москва в нотах.** Музыкальный телефильм-концерт. СССР, «Мосфильм», т/о «Телефильм» — ФРГ, «Бавария-Ателье-Гезельшафт».

Авт. сцен. Д. Иванов, В. Трифонов, Х. Лизендаль, реж. Х. Лизендаль, И. Гостев, опер, Э. Вильд, худ. В. Щербак, композ. В. Людвиковский.

В фильме снимались: Е. Максимова, В. Васильев, Е. Шаврина, М. Магомаев, Э. Пьеха, Н. Брегвадзе и другие.

1970

**Дорога на Рюбецаль.** *Соловьева.* «Ленфильм».

Авт. сцен. И. Ольшанский, Н. Руднева, реж. А. Бергункер, опер. О. Куховаренко, худ. В. Волин, композ. В. Кладницкий.

В фильме снимались: Л. Румянцева, А. Бабкаускас, А. Эйбоженко, В. Смирнитский, Е. Королева, Л. Соколова и другие.

**Мой добрый папа.** *Валентина Иванова.* «Ленфильм».

Авт. сцен. В. Головкин, И. Усов, реж. И. Усов, опер. А. Дибривный, композ. А. Петров.

В фильме снимались: А. Демьяненко, Н. Корнаков, С. Арутюнов, П. Крымов и другие.

**Один из нас.** *Клава Овчарова.* «Мосфильм».

Авт. сцен. А. Нагорный, Г. Рябов, реж. Г. Полока, опер. С. Рубашкин, Г. Абрамян, худ. Ф. Богуславский, М. Щеглов, композ. Э. Хагагортян.

В фильме снимались: Г. Юматов, Д. Масанов, В. Грачев, Н. Гринько, Ф. Никитин, А. Толбузин, Т. Семина, И. Короткова, Н. Граббе, И. Рыжов, Т. Конюхова, Л. Шагалова и другие.

1971

**Корона Российской империи, или снова Неуловимые.** *Шансонетка Аграфена Заволжская.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Э. Кеосаян, А. Червинский, реж. Э. Кеосаян, опер. М. Ардабьевский, худ. Л. Шенгелия, С. Агоян, композ. Я. Френкель.

В фильме снимались: М. Метелкин, В. Косых, В. Васильев, В. Курдюкова, И. Переверзев, В. Стржельчик, А. Джигарханян, В. Ивашов, Е. Копелян и другие.

**Тень.** *Юлия Джули.* «Ленфильм».

Авт. сцен. Ю. Дунский, В. Фрид, реж. Н. Кошеверова, опер. К. Рыжов, худ. В. Доррер, В. Костин, композ. А. Эшпай.

В фильме снимались: О. Даль, В. Этуш, М. Неелова, Г. Вицин, С. Филиппов, А. Вертинская, З. Гердт, А. Миронов и другие.

1972

**Летние сны.** *Галина Сахно.* По пьесам А. Софронова «Стряпуха замужем» и «Павлинка». «Мосфильм».

Авт. сцен. А. Софронов, реж. В. Кольцов, опер. И. Мельников, худ. К. Степанов, композ. Б. Троцюк.

В фильме снимались: Н. Трофимов, Н. Фатеева, В.

Шаповалов, А. Веденкин, Г. Федотова, Е. Герасимов, С. Мартинсон и другие.

**Табачный капитан.** *Ниниш.* ТВ. По одноименной пьесе Н. Адуева. «Ленфильм», по заказу Гостелерадио СССР.

Авт. сцен. В. Воробьев, реж. И. Усов, опер. В. Тупицын, композ. И. Цветков.

В фильме снимались: Вл. Давыдов, Н. Фатеева, Г. Вицин и другие.

**Цирк зажигает огни.** *Лолита.* ТВ. По одноименной оперетте Ю. Милютина. Свердловская киностудия, по заказу Гостелерадио СССР.

Авт. сцен. Я. Зискинд, реж. О. Воронцов, опер. Г. Черешко.

В фильме снимались: В. Этуш, Е. Санько, А. Голобородько, В. Абдулов и другие.

1973

**Дача.** *Степаныч.* «Мосфильм».

Авт. сцен. К. Воинов, при участии Л. Лиходеева, реж. К. Воинов, опер. Л. Крайненков, худ. Г. Колганов, композ. Я. Френкель.

В фильме снимались: А. Вокач, Л. Смирнова, Л. Шагалова, Н. Парфенов, Е. Евстигнеев, О. Табаков и другие.

**Дверь без замка.** *Буфетчица.* «Ленфильм».

Авт. сцен. А. Борщаговский, реж. А. Бергункер, опер. В. Карасев, худ. А. Рудяков, композ. В. Кладницкий.

В фильме снимались: Ж. Прохоренко, Ю. Каморный, Л. Соколова, А. Крыченков, И. Акулова и другие.

**Дети Ванюшина.** *Клавдия.* По одноименной пьесе С. Найденова. «Мосфильм».

Авт. сцен, и реж. Е. Ташков, опер. В. Железняков, худ. М. Карташов, Л. Платов, композ. А. Эшпай.

В фильме снимались: Б. Андреев, Н. Зорская, А. Кайдановский, В. Шарыкина, А. Воеводин, Е. Соловей и другие.

**Открытая книга.** *Глафира.* По одноименному роману В. Каверина. «Ленфильм».

Авт. сцен. В. Каверин, Н. Рязанцева, реж. В. Фетин, опер. Е. Шапиро, худ. С. Малкин, композ. В. Соловьев-Седой.

В фильме снимались: Л. Чурсина, В. Дворжецкий, А. Демьяненко, Ф. Никитин, В. Стржельчик и другие.

**Старые стены.** *Анна Георгиевна.* «Ленфильм».

Авт. сцен. А. Гребнев, реж. В. Трегубович, опер. Э. Розовский, худ. Г. Мекинян, композ. Г. Портнов. В фильме снимались: А. Джигарханян, Е. Сабельникова и другие.

1974

**Соломенная шляпка.** *Клара Бокардон.* По одноименному водевилю Э. Лабиша. ТВ. «Ленфильм», по заказу Гостелерадио СССР.

Авт. сцен, и реж. Л. Квинихидзе, опер. Е. Шапиро, худ. Б. Быков, композ. И. Шварц.

В фильме снимались: А. Миронов, В. Стржельчик, А. Фрейндлих, Е. Копелян, М. Козаков, З. Гердт, Е. Васильева, И. Кваша и другие.

1975

**Шаг навстречу. Несколько историй веселых и грустных…** *Валентина Степановна.* «Ленфильм».

Авт. сцен. Э. Брагинский, реж. Н. Бирман, опер. А. Чиров, худ. В. Улитко, композ. С. Пожлаков.

В фильме снимались: Н. Волков, А. Попов, Е. Цыплакова, Е. Леонов, Е. Соловей, В. Теличкина, Л. Дуров, В. Басов, В. Титова, Е. Драпеко и другие

1976

**Двадцать дней без войны.** *Ника.* По мотивам произведений К. Симонова. «Ленфильм».

Авт. сцен. К. Симонов, реж. А. Герман, опер. В. Федосов, худ. В. Гуков.

В фильме снимались: Ю. Никулин, А. Петренко, А. Степанова, М. Кононов, Е. Васильева, Н. Гринько, Л. Овчинникова, Л. Ахеджакова, Р. Садыков и другие. Текст от автора читает К. Симонов.

**Мама.** *Коза.* По мотивам народных сказок. СССР, «Мосфильм» — СРР, «Букурешть» — Франция, «Ралюксфильм».

Авт. сцен. Ю. Энтин, В. Истрате, реж. Э. Бостан, опер. К. Петриченко, И. Маринеску, худ. Д. Виницкий, композ. Ж. Буржоа, Т. Попа.

В фильме снимались: М. Боярский, О. Попов, В. Манохин, Д. Михаица, Ф. Питиш, В. Ивлева и другие.

**Небесные ласточки.** *Корина.* ТВ. По оперетте Ф. Эрве

«Мадемуазель Нитуш». «Ленфильм», по заказу Гостелерадио СССР.

Реж. Л. Квинихидзе, опер, Н. Жилин, композ. В. Лебедев.

В фильме снимались: И. Нинидзе, А. Миронов, А. Ширвиндт, И. Губанова, С. Захаров и другие.

**Преступление. Фильм 1-й «Нетерпимость».** *Люба.* «Мосфильм».

Авт. сцен, и реж. Е. Ташков, опер. С. Зайцев, худ. М. Карташов, Л. Платов, композ. А. Эшпай.

В фильме снимались: И. Озеров, Е. Габец, В. Юшков, С. Тимофеев, Н. Гриценко, Б. Новиков, В. Стржельчик и другие.

**Сентиментальный роман.** *Мария Петриченко.* По мотивам книги В. Пановой. «Ленфильм».

Авт. сцен, и реж. И. Масленников, опер. Д. Месхиев, худ. М. Каплан, композ. В. Дашкевич.

В фильме снимались: Е. Проклова, Е. Коренева, Н. Денисов, С. Любшин, И. Бортник и другие.

**Строговы.** *Капитолина.* ТВ. По одноименному роману Г. Маркова. «Ленфильм», по заказу Гостелерадио СССР.

Авт. сцен. Г. Марков, Э. Шим, В. Венгеров, реж. В. Венгеров, опер. Л. Колганов, Э. Розовский, худ. В. Волин, композ. И. Шварц.

В фильме снимались: Б. Борисов, Л. Зайцева, В. Павлов, Г. Новиков и другие.

1977

**Красавец-мужчина.** *Сусанна.* ТВ. По одноименной пьесе А. Н. Островского. Т/о «Экран» Центрального телевидения.

Авт. сцен. и реж. М. Микаэлян, опер. Ю. Схиртладзе, худ. В. Филиппов, композ. В. Дашкевич.

В фильме снимались: М. Неелова, О. Табаков, Л. Дуров, Н. Ургант, Л. Ахеджакова, М. Козаков, П. Щербаков и другие.

**Обратная связь.** *Вязникова.* «Ленфильм».

Авт. сцен. А. Гельман, реж. В. Трегубович, опер. Э. Розовский, худ. Г. Мекинян, композ. А. Рыбников.

В фильме снимались: О. Янковский, М. Ульянов, К. Лавров, И. Владимиров, М. Погоржельский, В. Кузнецов, И. Дмитриев и другие.

1978

**Бенефис Людмилы Гурченко.** ТВ. Видеофильм. Реж. Е.

Гинзбург.

**Острова в океане.** *Жена Тома Хадсона.* ТВ. По одноименному роману Э. Хемингуэя. Гл. редакция литературно-драматических передач Центрального телевидения.

Авт. сцен. В. Балясный, реж. А. Эфрос, худ. В. Лесков.

В фильме снимались: М. Ульянов, О. Даль, С. Любшин, В. Гафт, А. Петренко и другие.

**Познавая белый свет.** *Незнакомка.* «Ленфильм».

Авт. сцен. Г. Бакланов, при участии К. Муратовой, реж. К. Муратова, опер. Ю. Клименко, худ. А. Рудяков, композ. В. Сильвестров.

В фильме снимались: Н. Русланова, С. Попов, А. Жарков, Н. Лебле и другие.

**Пять вечеров.** *Тамара.* По мотивам одноименной пьесы А. Володина. «Мосфильм».

Авт. сцен. А. Адабашьян, Н. Михалков, реж. Н. Михалков, опер. П. Лебешев, худ. А. Адабашьян, А. Самулекин.

В фильме снимались: С. Любшин, В. Теличкина, Л. Кузнецова, И. Нефедов, А. Адабашьян и другие.

**Сибириада.** *Тая Соломина-старшая.* «Мосфильм».

Авт. сцен. В. Ежов, А. Михалков-Кончаловский, реж. А. Михалков-Кончаловский, опер. Л. Пааташвили, худ. Н. Двигубский, композ. Э. Артемьев.

В фильме снимались: В. Самойлов, В. Соломин, Е. Леонов-Гладышев, Н. Михалков, С. Шакуров, Е. Перов, И. Охлупин, Н. Андрейченко, Е. Коренева, М. Кононов, П. Кадочников, В. Ларионов и другие.

**Уходя — уходи.** *Алиса.* По мотивам повести Л. Треера «Из жизни Дмитрия Сулина». «Ленфильм».

Авт. сцен. В. Мережко, В. Трегубович, реж. В. Трегубович, опер. Д. Месхиев, худ. В. Костин, композ. А. Кол-кер.

В фильме снимались: В. Павлов, М. Трегубович, Н. Рыбников, Н. Андрейченко, Н. Гундарева и другие.

1980

**Идеальный муж.** *Миссис Чивли.* «Мосфильм». По одноименной пьесе О. Уайльда.

Авт. сцен, и реж. В. Георгиев, опер. Ф. Добронравов, худ. К. Форостенко, композ. Э. Денисов.

В фильме снимались: Ю. Яковлев, А. Твеленева, Е. Коренева, Е. Ханаева, Э. Киви, А. Будницкая, И. Дмитриев, Б. Химичев, А. Филозов и другие.

**Песни военных лет.** ТВ. Видеофильм. Реж. Е. Гинзбург.

**Особо важное задание.** *Эльвира.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Б. Добродеев, П. Попогребский, реж. Е. Матвеев, опер. И. Черных, худ. С. Валюшок, Г. Кошелев, композ. Е. Птичкин.

В фильме снимались: Е. Матвеев, В. Заклунная, А. Парра, Г. Юхтин, В. Самойлов, Н. Крючков, П. Чернов, Е. Лазарев и другие.

1981

**Любимая женщина механика Гаврилова.** *Рита.* «Мосфильм».

Авт. сцен. С. Бодров, реж. П. Тодоровский, опер. Е. Гуслинский, худ. Е. Черняев, композ. А. Мажуков.

В фильме снимались: С. Шакуров, Е. Евстигнеев, А. Васильев, М. Светин, В. Шиловский и другие.

1982

**Вокзал для двоих.** *Вера.* «Мосфильм».

Авт. сцен. Э. Брагинский, Э. Рязанов, реж. Э. Рязанов, опер. В. Алисов, худ. А. Борисов, композ. А. Петров.

В фильме снимались: О. Басилашвили, Н. Михалков, Н. Мордюкова, М. Кононов, А. Вознесенская, Т. Догилева, О. Волкова, А. Ширвиндт, Р. Этуш и другие.

**Полеты во сне и наяву.** *Лариса Юрьевна.* Киностудия им. А. Довженко.

Авт. сцен. В. Мережко, реж. Р. Балаян, опер. В. Калюта, худ. В. Волынский, композ. В. Храпачев.

В фильме снимались: О. Янковский, О. Табаков, Л. Иванова, Л. Зорина, Е. Костина, О. Меньшиков, Л. Руднева, А. Адабашьян, Н. Михалков и другие.

**Любимые песни.** ТВ. Видеофильм. Реж. Е. Гинзбург. Шурочка. *Раиса Петерсон.* По повести А. Куприна «Поединок». «Ленфильм».

Авт. сцен, и реж. И. Хейфиц, опер. Д. Долинин, худ. В. Светозаров, композ. О. Каравайчук.

В фильме снимались: Е. Финогеева, А. Николаев, К. Григорьев, С. Садальский, Н. Скоробогатов, В. Смирнитский, Н.

Ферапонтов, И. Дмитриев, Ю. Медведев и другие.

1983

**Магистраль.** *Гвоздева.* По мотивам повести В. Барабашова «Жаркие перегоны». «Ленфильм».

Авт. сцен, и реж. В. Трегубович, опер. Э. Розовский, худ. А. Рудяков, композ. А. Рыбников.

В фильме снимались: К. Лавров, В. Кузнецов, М. Трегубович, П. Семенихин, В. Гостюхин, С. Проханов, Ю. Демич, В. Меньшов и другие.

**Рецепт ее молодости.** *Эмилия Марти.* По мотивам комедии К. Чапека «Средство Макропулоса». «Мосфильм».

Авт. сцен. А. Адабашьян, реж. Е. Гинзбург, опер. Г. Абрамян, худ. Ю. Кладиенко, композ. Г. Гаранян.

В фильме снимались: О. Борисов, А. Абдулов, А. Ромашин, А. Джигарханян, Е. Степанова, С. Шакуров и другие.

1984

**Аплодисменты, аплодисменты…** *Валерия Гончарова.* «Ленфильм».

Авт. сцен. В. Мережко, реж. В. Бутурлин, опер. В. Васильев, худ. А. Рудяков, композ. А. Мороз.

В фильме снимались: О. Табаков, О. Волкова, А. Филиппенко, А. Ширвиндт и другие.

**Любовь и голуби.** *Раиса Захаровна.* «Мосфильм».

Авт. сцен. В. Гуркин, реж. В. Меньшов, опер. Ю. Невский, худ. Ф. Ясюкевич, композ. В. Левашов.

В фильме снимались: Н. Дорошина, А. Михайлов, С. Юрский, Н. Тенякова и другие.

**Прохиндиада, или бег на месте.** *Екатерина Ивановна.* «Ленфильм».

Авт. сцен. А. Гребнев, реж. В. Трегубович, опер. В. Мюльгаут, худ. В. Костин, композ. А. Рыбников.

В фильме снимались: А. Калягин, Т. Догилева, И. Дымченко, В. Зозулин, И. Горбачев, Н. Исполатов, И. Нефедов, В. Сошальский, В. Смирнитский и другие.

Кичин В.

К 46 Людмила Гурченко — М.: Искусство, 1988. 239 с., [24] л. ил.

Имя Людмилы Гурченко известно самым широким кругам

зрителей. Сегодня Гурченко — признанная «звезда» отечественного кинематографа, а благодаря природной музыкальности, усовершенствованной долгим трудом, она еще и мастер нашей эстрады. Однако серьезный и прочный успех не пришел к актрисе легко, молниеносно. О том, как сложно, подчас драматически, складывалась биография Гурченко, как характер, воля и талант помогли ей достичь высот популярности, как непросто создавался творческий облик актрисы, и рассказывает книга.

Для широких кругов читателей.

К
4910020000—003
025(01)—88
156—87

ББК 85.374(3)

Валерий Семенович Кичин
*Людмила Гурченко*

Рецензенты:
заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения *Н. П. Туманова,*
народный артист СССР *Э. А. Рязанов.*

Редактор *Д. С. Шацилло*
Художник *Н. В. Пьяных*
Художественные редакторы *Г. К. Александров, О. П. Богомолова*
Технический редактор *Г. П. Давидок*
Корректор М. *Л. Лебедева*

И.Б. № 2798

Подписано в печать 17.12.87. А 13659. Формат издания 84X108/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура типа «тайме». Высокая печать. Усл. печ. л. 12.6. Усл. кр. — отт. 15, 62. Уч. изд. л. 13,724. Изд. № 15685. Доп. тир. 50 000. Заказ № 2111. Цена 1 руб. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной

торговли. 113054 Москва, Валовая, 28.

**notes**

# Примечания

# 1

*Рязанов Э.* Неподведенные итоги. М., «Искусство», 1983, с. 347.

«Искусство кино», 1966, № 9.

«Смена», Ленинград, 1972, 20 окт.

«Клуб и художественная самодеятельность», 1981, № 2.

«Сов. культура», 1956, 27 дек.

*Гурченко Л.* Профессия — актер. — «Правда», 1980, 16 июня.

«Книжное обозрение», 1982, 29 окт.

«Искусство кино», 1966, № 9.

«Сов. экран», 1962, № 3.

«Красное знамя», Харьков, 1957, 5 февр.

*Гребнев А.* Людмила Гурченко. Буклет. М., Изд-во БПСК, 1977.

*Гребнев А.* Людмила Гурченко. Буклет. М., Изд-во БПСК, 1977.

*Гребнев А.* Людмила Гурченко. Буклет. М., Изд-во БПСК, 1977.

«Книжное обозрение», 1982, 29 окт.

«Театр», 1965, № 4, с. 26–27.

«Театр», 1965, № 4, с. 25–26.

«Моск. кинонеделя», 1981, 21 июня.

«Веч. Москва», 1981, 24 июля.

«Заря Востока», Тбилиси, 1981, 1 июля.

«Театр», 1965, № 4, с. 26.

# 21

«Театр», 1965, № 4, с. 35.

«Искусство кино», 1966, № 9.

«Театр», 1975, № 9, с. 28.

«Сов. культура», 1965, 2 окт.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство. М., 1982, с. 126–127.

Там же, с. 150–151.

«Лит. газ.», 1965, 10 июня.

«Смена», Ленинград, 1972, 20 окт.

«Искусство кино», 1979, № 2, с. 71.

«Экран 1979–1980». М., «Искусство», 1982, с. 123.

«Искусство кино», 1980, № 2, с. 64.

«Нева», 1983, № 4, с. 175–176.

«Сов. экран», 1971, № 17.

«Искусство кино», 1980, № 2, с. 65.

# 35

*Гребнев А.* Людмила Гурченко. Буклет.

*Гурченко Л.* Профессия — актер. — «Правда», 1980, 16 июня.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 28.

«Румыния», 1978, № 1.

# 39

«Сов. культура», 1977, 26 апр.

«Сов. женщина», 1977, № 1.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 43.

*Садчиков И.* Не будем забывать про амплуа. — «Сов. экран», 1979, № 14.

«Экран 1979–1980», с. 127.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 14.

*Гребнев А.* Людмила Гурченко. Буклет.

*Гребнев А.* Людмила Гурченко. Буклет.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 18.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 86.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 87.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 60.

«Искусство кино», 1980, № 2, с. 65.

«Театр», 1975, № 9, с. 28.

# 53

*Гребнев А.* Людмила Гурченко. Буклет.

«Искусство кино», 1977, № 7, с. 90.

«Лит. газ.», 1977, 27 апр.

«Молодой коммунар», Тула, 1979, 28 июля.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 93–94.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 94.

«Клуб и художественная самодеятельность», 1981, № 2.

«Клуб и художественная самодеятельность», 1981, № 2.

«Клуб и художественная самодеятельность», 1981, № 2.

«Клуб и художественная самодеятельность», 1981, № 2.

«Сов. музыка», 1982, № 6.

«Лит. газ.», 1980, 12 ноября.

«Горьковская правда», 1981, 11 янв.

«Искусство кино», 1979, № 10, с. 45.

«Ленингр. рабочий», 1979, 8 дек.

«Веч. Новосибирск», 1981, 16 дек.

«Ленингр. рабочий», 1979, 8 дек.

«Слава Севастополя», 1979, 19 окт.

«Сов. экран», 1980, № 6.

«Экран 1979—80», с. 125.

«Сов. экран», 1980, № 6.

«Труд», 1982, 20 мая.

«Сов. экран», 1982, № 11.

«Искусство кино», 1979, № 10.

«Сов. молодежь», Рига, 1982, 3 апр.

«Волжский комсомолец», Куйбышев, 1981. 5 авг.

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 74.

«Нева», 1983, № 4, с. 176.

# 81

*Гурченко Л.* Мое взрослое детство, с. 32.